

Universidad Nacional de Mar del Plata  
Facultad de Humanidades. Departamento de Letras  
Secretaría de Posgrado.  
Doctorado en Letras.

TESIS DE DOCTORADO

LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE ANTONIO DI BENEDETTO

Matrices discursivas, intertextualidades y modulaciones genéricas

Doctoranda: Prof. Rocío Colman Serra

Directora: Dra. Mariela Blanco

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	13
2.1. Las miradas de la crítica: un escritor de difícil clasificación .....	13
3. MARCO TEÓRICO .....	25
3.1. Lo fantástico como objeto de estudio .....	25
3.1.1. Lo fantástico según Todorov: metodologías para su análisis .....	27
3.1.2. Desde y más allá de Todorov: nuevos abordajes de lo fantástico .....	31
3.1.3. Obras de imaginación razonada .....	34
3.1.4. Nuevas lecturas de lo fantástico: indiferencia y silencios enunciativos como formas de acercamiento al pasado histórico .....	36
3.2. Intertextualidad e intermedialidad .....	40
3.3. Lo romántico y su persistencia en lo fantástico de Di Benedetto .....	44
4. LO FANTÁSTICO DESDE LA INVENCION.	
LA CREACIÓN COMO TEMÁTICA: COORDENADAS DE ESCRITURA ...	48
4.1. La intertextualidad en “Mariposas de Koch”: el oculto entramado con la tradición literaria .....	48
4.1.1. Mariposas y conejos: Di Benedetto y Cortázar .....	51
4.1.2. La literatura como forma de conocimiento: Di Benedetto y Borges .....	56
4.1.3. Mundo, mariposas, literatura .....	58
4.1.4. Los intertextos de “Mariposas de Koch” .....	62
4.2. Nuestro patrimonio es el universo. “Amigo enemigo”: las fuentes literarias y el nacimiento del genio creador .....	66
4.2.1. Primer apartado: los libros, el padre suicida, la mudez .....	68

4.2.2. Segundo apartado: el pericote, los niños, el sueño .....	70
4.2.3. Tercer apartado: el sonido, la leyenda, la imaginación.....	72
4.2.4. Cuarto apartado: herencia, guerra.....	77
4.2.5. Quinto apartado: escritura, bestia cebada, lapicera/puñal.....	80
4.2.6. Último apartado: escritor, creación, escritura .....	83
4.3. “Nido en los huesos” .....	86
4.3.1. Primer apartado: “Yo no soy el mono”.....	88
4.3.2. Segundo apartado: “Hice de mi casa una palmera”.....	90
4.3.3. Tercer apartado: “No siempre fue así”. El ahora.....	95
5. LO FANTÁSTICO DE DESAUTOMATIZACIÓN.	
FIGURAS INQUIETANTES: LA ALUSIÓN Y EL DESMONTE DE METÁFORAS.....	100
5.1. “Hombre perro”. <i>Metáforas umbrales</i> : las nuevas formas de lo incierto.....	100
5.2. “Volamos” o la imposibilidad de comunicar la experiencia.....	111
5.3. “Bizcocho para polillas”: una figura que acontece.....	115
5.4. Lenguaje e imaginación: origen de coordenadas en “Salvada pureza” y “La comida de los cerdos”.....	121
6. <i>GROT</i> , LA OSCURIDAD DE <i>CUENTOS CLAROS</i> .....	129
6.1. La opresión y lo incierto en el orden de lo real.....	133
6.1.1. Ficción e intertextualidad.....	137
6.1.2. En el nombre del padre: la mirada del narrador.....	139
6.2. “Falta de vocación”: una teoría literaria.....	145
6.3. Rasgos circunstanciales. Personajes queribles y pecadores.....	151

7. LA METAMORFOSIS DEL CUENTO: HIBRIDACIÓN ENTRE LA LITERATURA Y EL ARTE.....	155
7.1. Picasso y el cubismo en “Málaga paloma”.....	160
7.2. La intermedialidad se expande: “Tríptico zoo botánico con rasgos de improbable erudición”.....	168
7.2.1. Ficción e historia.....	172
7.3. “Pintor o pintado”.....	183
8. FANTÁSTICO DE TESIS. VIOLENCIA Y FANTÁSTICO.....	193
8.1. “En rojo de culpa”: los pensamientos pictóricos y la falacia de la <i>dignitas</i> humana.....	194
8.2. “Sospechas de perfección”: el eterno retorno del despotismo.....	202
8.2.1. La ley, lo militar y la venganza como retorno en “Sospechas de perfección”.....	206
8.3. “Hombre invadido”.....	213
8.3.1. Lo humano y lo animal: una historia sobre captores y cautivos.....	216
9. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	225
10. BIBLIOGRAFÍA.....	234
10.1. Fuentes primarias.....	234
10.2. Referencias bibliográficas.....	235

## 1. INTRODUCCIÓN

Clásico es aquél libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían.

Borges, “Sobre los clásicos”

El epígrafe que antecede justifica en algún punto la selección de nuestro objeto de investigación. Si consideramos como clásicos aquellos libros a los que una y otra vez se vuelve en diversos momentos de nuestra vida lectora, sin dudas varios de ellos serán de Antonio Di Benedetto. A sus textos, siguiendo el razonamiento de Borges, retornamos “urgid[os] por diversas razones” y los leemos “con previo fervor y con una misteriosa lealtad”. Gracias a esas relecturas es que fueron surgiendo las hipótesis de nuestro trabajo. El volver una y otra vez a su narrativa nos fue descubriendo las diversas capas que la conforman y así pudimos observar que presentan, para quienes nos proponemos abordar su estudio, una singular paradoja: los diferentes libros publicados marcan variaciones genéricas -cuando no formales- con respecto a los textos precedentes a la vez que mantienen continuidades, algunas de ellas de difícil precisión. Sin embargo, a la hora de estudiarlos, la mirada crítica suele detenerse más en la variación que en la continuidad. Como resultado, el conjunto de la obra ficcional de Di Benedetto se ha mantenido mayormente refractaria a un estudio que la considere de manera global. Esto fundamentalmente se debe a que el mismo autor se ha propuesto la variación como regularidad: a lo largo de su obra ha publicado textos que incorporan y exploran diferentes géneros -fantástico, policial, ciencia ficción- y diversos lenguajes provenientes de otras artes -principalmente del filmico-. Han sido destacadas también sus constantes temáticas: persisten en sus ficciones los mismos temas asociados a cierta condición del hombre -la angustia, la culpa, el mal, la crueldad- o a su existencia absurda en el mundo -la burocracia,

la justicia, el poder-. Pero fundamentalmente, y esto es lo que todavía permanece con escaso abordaje crítico, persiste en los textos del autor cierta manera de trabajar lo discursivo: nos referimos específicamente a las formas del discurso y a sus relaciones. En ello radica su “singularidad”: las reediciones de los libros Di Benedetto muchas veces dejan ver correcciones que tienden hacia la búsqueda de un discurso más acotado y, consecuentemente, más ambiguo.<sup>1</sup> Vinculado con esto, y más allá de la ya remanida clasificación de “experimental” el carácter enigmático de sus textos ha sido la otra constante que se observa en ellos.<sup>2</sup> Lo enigmático, lo oscuro se funda en el “tejido” (Barthes 1997: 14) que conforma su escritura. El tejido que conforma la escritura de Di Benedetto -siguiendo con la terminología propuesta por Barthes- se organiza a partir de una urdimbre que, mediante una sintaxis parca y entrecortada, sumada a un uso profuso -y muchas veces velado- de la intertextualidad, conforma fragmentos semánticos o “lexías” (1997: 14) que propician la emergencia del sentido.

En un artículo titulado “La respuesta de Kafka”, Barthes propone una serie de características que son operativas para analizar la obra de Di Benedetto. No es una novedad que existen puntos de contacto y que la poética del mendocino sigue en muchos aspectos a la del escritor checo; de hecho, varios críticos han detectado correspondencias y cercanías entre ambas obras (Arce 2016, Varela 2007, Yelin 2010). El mismo Di Benedetto ha

---

<sup>1</sup> Julio Premat considera que “el problema Di Benedetto”, es decir sus resistencias a cualquier clasificación está “en esas operaciones que superponen lo discursivo, lo temático, lo narrativo” (2017: 19) y explica que su “extrañeza” no radica en su novedad sino en su singularidad: “su identidad aparte, en alguna medida transhistórica, en alguna medida anacrónica” (2017: 19).

<sup>2</sup> La clasificación de su narrativa como “experimental” en parte se debe a la insistencia del propio Di Benedetto en ese aspecto. En un reciente artículo que se publicó en el dossier de la revista *Zama* (2022) - conmemorando el centenario del nacimiento del escritor-, Jaime Correas revela el contenido de una serie de cartas que Di Benedetto le había escrito a Luis Emilio Soto pidiéndole que le prologase su libro *Declinación y Ángel* (1958). En esas cartas, el escritor le explicaba a Soto que era importante dar conocimiento a los futuros lectores que se trataba de dos textos -“El abandono y la pasividad” y “Declinación y Ángel”- que entraban dentro de lo que él había decidido llamar “literatura experimental en el mismo sentido de cine o el teatro experimental: de búsqueda estética” (citado por Correas 2022: 212).

remarcado en diversas oportunidades que Kafka figura entre sus lecturas más tempranas, junto con Dostoievsky y Pirandello. En el citado artículo, Barthes señala respecto de la crítica sobre Kafka algo que también se observa en los estudios sobre Di Benedetto: se lo interroga poco; pues, dice, “escribir a la sombra de sus temas no es interrogar”. Para alcanzar a desentrañar su obra nos fue necesario profundizar en los procedimientos narrativos de este “sistema signifiante cuyo ser está en la forma, no en el contenido o en la función” (2003: 215).<sup>3</sup> En la narrativa de Di Benedetto, al igual que en la de Kafka, el sistema alusivo funciona como un signo inmenso que interroga otros signos. Pero es la precisión de su escritura, una precisión estructural y no retórica, la que habilita la alusión (Barthes 2003: 193).

Es en este punto que encontramos el sentido de nuestro objeto de estudio: desentrañar la forma o, al menos, parte del mecanismo de aquello que persiste en su narrativa, lo continuo, es decir, el segundo término de la paradoja que mencionamos al inicio. Di Benedetto ingresa al circuito literario con los cuentos de *Mundo animal* (1956), textos a los que se ubica, sin necesidad de forzarlos, dentro del campo de lo fantástico -en línea con Borges y con Cortázar-. También puede incorporarse en ese marco su novela *El pentágono* (1955). Pero sus siguientes publicaciones -*Zama* (1956), *Grot* (1957), *Declinación y Ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *El silenciero* (1964), etc.- parecen a primera vista no encuadrarse dentro de la categoría anterior. Sin embargo, creemos que más allá de las variaciones, la “precisión estructural”, mediante la que se organizan sus narraciones, habilita la persistencia de lo fantástico en sus textos posteriores, no ya a nivel temático, sino a manera de “efecto” (Todorov). Allí se encuentra la constante: en un efecto de lo fantástico

---

<sup>3</sup> Este ensayo de Barthes es uno de los 33 artículos que aparecieron publicados en el libro que lleva el título de *Ensayos críticos*. Se trata de artículos que fueron escritos y publicados en distintos medios entre 1956 y 1963, época del mayor auge del estructuralismo.

presente en su narrativa. O mejor aún, en los modos en que lo fantástico fue a su vez mutando, transformándose, adaptándose en la obra de este escritor. A lo largo de esta tesis intentaremos mostrar los procedimientos y las estrategias mediante los cuales la organización discursiva de los textos de Di Benedetto se combina con la estructura narrativa y con sus aspectos temáticos, a la vez que los refuerza.<sup>4</sup> De la relevancia que adquiere dicha conjunción surge su especial modo de lo fantástico, estrechamente ligado con lo indecible y/o lo incognoscible, en ciertos casos, y en otros con la extrañeza que los mismos enunciados generan.<sup>5</sup> Nuestra hipótesis considera que lo fantástico se extiende a toda la narrativa de Di Benedetto y se afirma a partir de un rodeo, una ambigüedad lingüística buscada. Se trata de la deliberada mostración de una incapacidad de nombrar que está asentada, muchas veces, en la vacilación lingüística.<sup>6</sup> A su vez observamos que la recurrente presencia de intertextos -mediante los cuales, entre otras cosas, se establecen diálogos con la tradición- se puede leer en línea con lo anterior debido a que su función en cada cuento está muchas veces ligada a la incorporación de nuevos niveles de vacilación temática, lingüística y/o estructural. La intertextualidad con la tradición suma nuevas incertezas, nuevas incógnitas a las tramas.

El corpus que recortamos para esta investigación se vincula con una propuesta de periodización: como mencionamos más arriba, consideramos que no existe un único modo de lo fantástico propio de la narrativa de Di Benedetto, sino que se debe hablar más bien de

---

<sup>4</sup> Entendemos la narración en términos de Genette: como un par en el que “historia” y “relato” son indisolubles (1993). Ambos ejes -el “qué” y el “cómo”- son los que propician la emergencia de “extrañeza” y/o lo “incómodo” subyacente en los textos de Di Benedetto.

<sup>5</sup> En su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ducrot y Todorov observan que existen enunciados perfectamente gramaticales que generan un “sentimiento de extrañeza, de extravagancia”. Se preguntan si la explicación no radicará en el hecho de que el enunciado lleva sistemáticamente la utilización de las reglas más allá de los límites habituales (2003: 155).

<sup>6</sup> Tinianov da el nombre de formas a los “procedimientos” literarios y distingue estas formas de las funciones, entendidas como relaciones entre las formas. “Para Tinianov, la variabilidad literaria consiste en la redistribución de las formas y las funciones” (Ducrot, Todorov 2003: 174, 175).

“modos de lo fantástico” a lo largo de toda su obra, que a su vez se replican en sus cuentos y en sus novelas. Tal como subraya Premat, la producción del escritor que se ubica entre el 53 y el 61 es de una “extraordinaria fertilidad”, sobre todo a partir del contraste con su posterior producción. La proliferación de publicaciones va a tono con la “heterogeneidad de géneros, de posiciones ante la tradición, de relaciones con la novedad” (Premat 2017: 12). Por esta razón es que la primera parte de nuestro corpus se aboca a relatos publicados durante esta etapa, que integran los libros: *Mundo animal* y *Grot*. Allí pudimos clasificar dos tipos o modos de lo fantástico: uno de lo fantástico rioplatense, más apegado al de Cortázar y Borges; y otro de lo fantástico de desautomatización, este último promovido durante esta etapa mediante la desautomatización de las metáforas del lenguaje corriente y el empleo del dispositivo de la duda. Durante la segunda parte de la tesis analizamos textos posteriores, que fueron publicados en *Absurdos* (1978) y en *Caballo en el salitral* (1981). En ellos clasificamos un tercer modo: fantástico de tesis. Ya sea mediante la incorporación y adaptación a la letra de estrategias propias de otros lenguajes -artes visuales- o propiciados por el diálogo con la tradición -específicamente con la línea de la literatura argentina que tematiza la invasión- estas narraciones habilitan el camino hacia reflexiones filosóficas y estéticas, y pretenden mostrar una idea en función de lo anterior.

Se observará que no forman parte del corpus las novelas ni tampoco la totalidad de sus cuentos. El recorte se explica por dos razones. La primera es la extensión: los cuentos, por ser más breves, permiten un enfoque más acotado, más asequible -dentro de la complejidad estructural que la narrativa de Di Benedetto ofrece-. La segunda razón deriva de la primera y tiene que ver con que, para abordar sus textos desde una mirada que los considere en conjunto, nos fue necesario seleccionar aquéllos que, para nuestro análisis, resultan paradigmáticos. La obra de Di Benedetto es bastante extensa, fue un escritor sumamente

productivo que en vida publicó 17 libros teniendo en cuenta las ediciones *princeps* y las reediciones que incorporan o bien nuevos textos o bien correcciones de los ya publicados -entre libros de cuentos y novelas-. Por otra parte, su consideración de los textos, como se puede leer en la presentación que había redactado el escritor para una edición de Alianza, era la siguiente: “La instalación en el género cuento se debe al tamaño corto; otras narraciones, de más páginas y mayor empeño quedan para un segundo libro titulado “Relatos completos”. ¿Son o no son, esos relatos, cuentos? Para el autor, sí. (2009: 37).<sup>7</sup> El volumen reunía, además de los cuentos más breves publicados en libros, en revistas o periódicos, algunos inéditos e incluso los cuentos de dos novelas: los que forman *El pentágono* y dos que figuran en *El silenciero*. Realizamos entonces este recorte posicionándonos desde la perspectiva del propio Di Benedetto, quien consideraba la totalidad de sus textos como “narraciones” en las que los modos de lo fantástico se despliegan sin distinguir o diferenciar entre cuento y novela. Por lo tanto, si bien partimos de una selección de sus narraciones “breves” y “medianas” -para utilizar los términos del escritor- éstas se pondrán en diálogo con sus narraciones “largas” -novelas- durante el análisis.

En la sección que lleva el título “Estado de la cuestión”, revisamos los estudios sobre la poética de Di Benedetto, en particular aquéllos que fueron allanando el camino de nuestras investigaciones. Examinamos los textos críticos que reivindican la singularidad de su obra a la vez que notan las dificultades para su periodización. También nos detenemos en aquellos estudios que atienden a la convergencia de diferentes vertientes -literarias, filosóficas, psicológicas-. A continuación, mencionamos los principales análisis que se realizaron de

---

<sup>7</sup> El libro, que no llegó a publicarse, iba a llevar el nombre *Cien cuentos*. En la introducción Di Benedetto aclaraba que en realidad eran 106 y que no reunían la totalidad de su narrativa. Dejaba para otra publicación las narraciones “medianas” y las “largas, o novelas” quedaban “para el caso excluidas” (2009: 40).

*Zama* y que se enfocan en la superposición de los planos de ficción y en las reflexiones filosóficas y/o estéticas. En igual medida, revisamos los estudios de los cuentos de *Mundo animal* que atendieron a la presencia de lo irracional, el pasaje de lo humano a lo animal, lo animal como instancia de producción simbólica y, fundamentalmente, a los vínculos con lo fantástico. En la sección correspondiente al marco teórico, atendemos a una selección de conceptos que contribuyen al armado de nuestro enfoque. Allí revisamos en detalle el ya clásico libro de Todorov sobre la literatura fantástica. Principalmente nos detenemos en el comentario de la metodología de análisis propuesta por el teórico literario para, a su vez, ponerla en diálogo con dos prólogos y una reseña paradigmáticos dentro de las consideraciones que sobre lo fantástico surgieron en Argentina: los prólogos de Adolfo Bioy Casares a la *Antología de literatura fantástica* (1940) y de Borges a la *La invención de Morel* (1940), y la reseña de Borges a *Las ratas* (1943), de José Bianco. Consideramos las revisiones críticas que atienden al desfase entre los tradicionales conceptos de lo fantástico enunciados por Todorov y las formas de la narrativa latinoamericana, así como también aquellas otras más recientes que proponen nuevas categorías para analizar lo fantástico presente en las narrativas contemporáneas. Mencionamos las nuevas teorías sobre lo fantástico a fin de delinear las reflexiones que habilitan dichas perspectivas, que se encuentran tan arraigadas a los textos del escritor. Además, revisamos las consideraciones sobre los conceptos de intertextualidad, así como los principales lineamientos del romanticismo y de intermedialidad que resultan operativos para establecer intertextos en la escritura de Di Benedetto.

Como comentamos al comienzo de esta introducción, estamos convencidos de que la narrativa de Di Benedetto se ha abierto camino entre los llamados clásicos. Su novela *Zama* sin dudas se ha posicionado como una de las mejores del siglo XX y ha sido, en muchos

casos -como el nuestro- la puerta de ingreso hacia el resto de su literatura. Sin embargo, nuestro interés a la hora de emprender esta investigación partió de que creemos que no es solo esa novela, sino gran parte de su producción la que merece tal categoría. Nuestra motivación inicial se abrió camino desde una observación de lectura: más allá del reconocimiento de la crítica, estábamos convencidos de que la mayor parte de la narrativa de Di Benedetto -al menos la totalidad que produjo mientras vivió en Argentina- no era en ningún punto inferior a su novela más publicada. Nuestro análisis, entonces, inicialmente fue meramente descriptivo y, a medida que nos adentrábamos en los textos, fueron revelándose los procedimientos que una y otra vez reaparecían y, con ellos, la constante que nos inclinaba hacia lo fantástico. Nuestra investigación comienza desde un placer de lectura muy propio, pero se propone, desde ese lugar, analizar, difundir y sociabilizar la riqueza narrativa de un autor. Esperamos que nuestro trabajo contribuya a que la producción de Di Benedetto en su totalidad, y no solo *Zama*, pueda ser incluida dentro de la lista de autores argentinos del siglo XX en virtud de su propia forma de entender y producir lo fantástico.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. Las miradas de la crítica: un escritor de difícil clasificación

Entre 1945 y 1951, Antonio Di Benedetto escribe los relatos “Declinación y Ángel” y “El abandono y la pasividad”, además de los otros que conforman su novela *El pentágono*. Estos textos, catalogados muchas veces como literatura experimental, se caracterizan por innovar en el campo literario desde diferentes propuestas: una novela compuesta por una serie de cuentos, un relato que sigue la estética del cine -especialmente del neorrealismo italiano- y otro que anticipa rasgos del objetivismo. Todos dan cuenta de una inquietud del escritor sobre el lenguaje, el arte y las nuevas formas de comunicación artísticas que se estaban gestando por esos años.

El autor ya había comenzado a incursionar en el campo literario en 1943 -diez años antes de *Mundo animal*- con la publicación de su relato “Los trágicos amores de Julieta y Jordán”. El texto había aparecido en la revista *Alborada* del Centro de Estudiantes Mendocinos de Córdoba. Dos años después, en 1945, se sumaría a la lista su único poema “Casi, romance del sandiero”, en *Revista* -número extraordinario del diario *La libertad*, dedicado a la Vendimia.

Di Benedetto fue un escritor que desde sus inicios se mantuvo culturalmente muy activo e interesado por el mundo artístico. De ahí que la producción de esta época en gran parte derive de las actividades en las que participó durante este período y de su desempeño como “Director de espectáculos de Cine” en el diario *Los Andes*, puesto que le abrió el camino hacia nuevas formas de expresión.

Por lo tanto, el nacimiento y crecimiento de la producción literaria de Di Benedetto fue de la mano con su intensa actividad intelectual: por aquella época formaba parte de un grupo de jóvenes que en 1952, luego de conocer a Ernesto Sabato y a Martínez Estrada,

publicaron la *Revista Voces*, capitaneada por Astur Morsella. Ese mismo año, *Mundo animal* obtuvo un premio municipal y luego, al año siguiente, la Faja de Honor otorgada por la Sociedad Argentina de Escritores con Jorge Luis Borges como parte del jurado. También en 1954 el autor fue el encargado de organizar, junto con Antonio de la Torre San Juan y Américo Calí, la filial de la SADE en Mendoza.

Uno de los primeros comentarios sobre su obra se encuentra en “La literatura experimental de Antonio Di Benedetto”, texto con el que Luis Emilio Soto introduce la edición bilingüe de *Declinación y ángel*, de 1958. Allí advierte que existe en este escritor una “técnica narrativa” que no busca originalidad, sino que se propone ampliar el género [del cuento] más allá de temas y estilos (1958: 9). El mote de “experimental” del título parece coincidir con una percepción del mismo Di Benedetto quien, según lo anotado por Soto, aspira “a imprimir la máxima intensidad a las transiciones y progresión dentro de la estructura del cuento” y “fija su controlada intención denominando a estos ejercicios ‘Literatura experimental’, membrete ajeno por supuesto a la famosa fórmula naturalista” (9-10).<sup>8</sup> Esta categoría pionera de “experimental” será retomada por parte de la crítica, que centra su atención en tal rasgo y se detendrá principalmente en las novelas y en la novedad que, como Soto, encontraron en el cuento “El abandono y la pasividad” y sus afinidades con el objetivismo francés. Respecto de este último, se destacan los estudios de Abelardo Arias (1964) y de Juan Jacobo Bajarlía (1966), quienes, como explica Jimena Néspolo no reivindicaban únicamente la originalidad de su obra, sino que también señalaban “el grado de periferia espacio-cultural en el cual se insertaba como causante del menoscabo de su producción” (2003: 5). En una línea similar se puede ubicar lo enunciado por Günter

---

<sup>8</sup> Ver nota 2 de la introducción en la que se cita el artículo de Jaime Correas que estudia las cartas que Di Benedetto le escribió a Soto solicitando que le escriba el prólogo a sus cuentos.

Lorenz al considerar la novela *El pentágono* como un “experimento literario tratado de una manera muy personal, y muy subrayada en su faz psicológica” y, principalmente, como texto precursor en la técnica del *nouveau roman*. Considera también dentro de ese encuadre a *El silenciero* y observa que, incluso luego de la aparición de la versión alemana de esta última (1968), los teóricos de la literatura no hicieron ni siquiera una mención de Di Benedetto en ninguno de los “numerosos trabajos sobre el *nouveau roman*” (1972: 110). Esta caracterización de “experimental” en la que se detiene parte de la crítica atiende a las singularidades de sus textos no sólo en función de los de otros autores sino incluso considerando sus propias producciones anteriores.

Pero antes que ellos, Noé Jitrik había advertido la relevancia de su obra en el campo literario argentino y destacaba que el escritor “se maneja en zonas límites de la realidad, allí donde puede desaparecer la consistencia de las cosas borrada por el sueño” (1959: 54). Si bien Jitrik estaba refiriéndose específicamente a *Zama*, su reflexión no debe restringirse a esta única novela, sino que es factible de ser extrapolada a la lectura de toda su producción. Ese manejarse en “zonas límites de la realidad” puede ser considerado uno de los parámetros principales según el cual lo fantástico se organiza en sus textos. Esto no se desliga de la observada indagación poética que se tradujo por parte de la crítica bajo el rótulo de “literatura experimental” -nombre asignado por el mismo autor en las citadas cartas a Soto-. La indagación poética o, mejor dicho, la atención que el propio escritor le otorgó a la organización del discurso, se mantiene a lo largo de su obra y es, en cierta medida, el principal medio que habilita la latencia de lo ominoso (Freud) no a nivel temático, sino a nivel del discurso, de su forma y organización.<sup>9</sup> De ahí su singularidad.

---

<sup>9</sup> Jackson retoma los dos niveles de significado en el término alemán de lo siniestro, *das Unheimlich*, que señalara Freud. Ambos niveles son vitales para la comprensión de su teoría en relación con lo fantástico. *Das*

A su vez, lo particular de su narrativa -la deliberada búsqueda de vacilación lingüística- parece ser entonces la principal dificultad a la hora de alinearla dentro de alguna corriente y/o generación. Así fue que surgieron los intentos de sistematización de su producción en el panorama político cultural mediante su inclusión dentro de una serie de clasificaciones que la crítica utilizó para agrupar a los escritores de aquellos años: “Generación del 55” (Gregorich 1968), “Los parricidas” (Rodríguez Monegal 1956), “Generación de 1954 ó Los reformistas” (Arrom 1963), o “Generación de 1950” (Fernández Moreno 1986).

Entre los intentos de periodización se destaca el de Ángela Dellepiane, dedicado a una nueva generación de escritores -principalmente novelistas- a la que denomina “los enojados”. Se trata, según ella, de un grupo de jóvenes que “quieren dejar constancia de los hechos” y “aspiran a un realismo total, aunque lo trasmitan de manera diferente” (1967: 240). La propuesta de Dellepiane resulta interesante principalmente por el enfoque que realiza acerca de la -para ese entonces- reciente obra del mendocino, ya que lo destaca como uno de los mejores valores de esa promoción, que no solo se dedica a las novelas, sino que también escribe cuentos y que alcanza un balance entre forma y contenido “del que carecen sus coetáneos, preocupados como están con sus denuncias o testimonios” (1967: 274). Dellepiane, al observar la particularidad de Di Benedetto, parece reconocer que no debe ser incluido en ninguna promoción, ni siquiera en la instaurada por su estudio.

Rafael Arce se refiere a la “excentricidad” de sus textos como un tópico que se retomó por parte de la crítica a la hora de abordar su obra (2020: 11). Premat, por su parte, se

---

*Heimlich*, la versión no negada, es ambivalente. En el primer nivel de significado, se vincula a lo hogareño, familiar, amistoso, alegre, cómodo, íntimo. Se asocia a la sensación de estar "en casa" en el mundo y, por lo tanto, su negación evoca lo desconocido, lo incómodo, lo extraño. Un segundo nivel de significado comienza a explicar los poderes perturbadores de lo siniestro. *Das Heimlich* también significa lo que está oculto a los demás: todo lo que permanece secreto, oscuro. Su negación, *das Unheimlich*, tiene la función de descubrir, revelar, exponer áreas que normalmente se mantienen fuera de la vista. Lo siniestro combina estos dos niveles semánticos: su significación radica precisamente en este dualismo. Descubre lo que está oculto y, al hacerlo, efectúa una perturbadora transformación de lo familiar en lo desconocido (1981: 65).

explaya un poco más y considera que existen tres grandes líneas en las evaluaciones críticas sobre Di Benedetto: “la de un escritor ‘antirregionalista’ o que participó en el descentramiento de la literatura argentina que se volvió patente a partir de los 60; la de un escritor experimental o precursor, por las innovaciones formales que él habría introducido en nuestra literatura, en paralelo a las del *Nouveau roman* francés; y por último, la menos operativa, pero después de todo la más sincera: la de un escritor atípico, raro, inclasificable” (2017: 11). Coincidimos con Premat en que esta última es la más sincera y a la vez consideramos que es también la más operativa al momento de indagar los mecanismos que sostienen sus narraciones. Parte de esa extrañeza, de esa atipicidad parece estar fundada en la multiplicidad de conexiones que habilita un tipo de escritura que incorpora, en gran parte, discursos provenientes de ámbitos tan variados como el psicológico, el filosófico, el religioso, el lenguaje filmico y el teatral, por nombrar solo algunos; pero también por las múltiples conexiones intertextuales que sus textos proponen.

A nuestra tesis la preceden otras tesis de posgrado que han tomado como objeto de estudio la narrativa de Di Benedetto. Muy cercanas en el tiempo, Carmen Espejo Cala (1991) y Teresita Mauro (1992) se abocaron a la intensa y extensa tarea de intentar abarcar un tanto “eclecticamente” -en palabras de Néspolo- la heterogénea producción del autor. Jimena Néspolo aborda su narrativa a partir de dos ejes de análisis, sujeto y escritura y sostiene que ambos articulan “la profunda coherencia estético-filosófica de esta obra y a la vez delatan su altísima originalidad” (2003: 8). Las tesinas de grado de Ignacio Bosero y de Celine Duchi se detienen en la recepción crítica que tuvo su obra entre 1973 y 2006 (Bosero 2010) y en *La presencia del mal en los cuentos fantásticos de Antonio Di Benedetto* (Duchi 2008), centrándose esta última en los relatos de los libros *Mundo animal* y *Cuentos del exilio*. Otra tesis de grado es la de Fernando Llambías, que se aboca a

demostrar que en *Zama* se narra la experiencia del límite, vivida como circunscripción y como posibilidad de trasgresión simultáneamente, volviéndose, por lo tanto, paradójal. Tanto desde lo narratológico como desde lo hermenéutico -forma y contenido-, tanto desde la construcción del personaje como desde el hecho de que es el mismo personaje que “se” narra, el texto estudiado plantea ese juego de fin y apertura simultáneo que sugiere el límite (2011: 16).

Más recientemente, Gustavo Made Baronetto en *Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico* (2017) -tesis de posgrado-, intenta superar las barreras que la crítica ha encontrado para leer la obra de Di Benedetto como un conjunto mediante la revisión de los rasgos “oscuros” o “atípicos” de su escritura. Nos resulta relevante como hallazgo la puesta en diálogo de algunos de los procedimientos ya señalados por la crítica - la ruptura intencional de las formas usuales de contar, la utilización de lo onírico como puente entre lo temático y lo estilístico, el recurso de la aproximación indirecta por medio del humor o de la ironía- con la noción de “extrañamiento” acuñada por los formalistas rusos.

Ya en 1969, un estudio de Rosa Boldori advierte y enuncia la convergencia de numerosas vertientes literarias “fundamentalmente de toda la literatura fantástica, del realismo mágico kafkiano, de la narrativa metafísica”. Agrega a su lista “las influencias de Quiroga, Borges, Cortázar, Sabato, Poe, Hoffmann, Chejov, Joyce, Faulkner” y también de la filosofía de Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre, de la “psicología freudiana y jungiana, y la avasalladora presencia de los medios de comunicación de masas, principalmente del cine y del periodismo” (1969: 46). Pero su artículo no desarrolla ninguna de las influencias anteriormente enumeradas, sino que se centra en detallar los conflictos con lo que ella llama “zonas de contacto” y que, entiende, parten de una relación

distorsionada entre el yo y el mundo circundante representado por un “otro” colectivo que los invade y los agrede. De manera similar a Boldori, Jorge Bracamonte analiza en *El silenciero* (1964) la tensión entre la identidad y la otredad (2015). Considera, en línea con lo enunciado por Dellepiane, que se trata de una novela “peculiarmente realista y a la vez deliberadamente filosófica”.

Hasta principios de los noventa la crítica se enfocó principalmente en el rastreo comparativo entre el “experimentalismo” observado en sus textos y las características del objetivismo francés. Ya en la última década del siglo XX comienzan a proliferar los estudios que dirigen su atención hacia algunas de las “influencias” enunciadas por Boldori. En la mayoría de los casos, se trata de análisis que se focalizaron principalmente en la novela *Zama* al considerarla el texto nuclear de su producción. Néspolo organiza las lecturas que se han realizado de esta novela alrededor de dos polos de reflexión no antagónicos: por un lado, los que detectan un trabajo sobre la "identidad latinoamericana" (Maturó 1987, Ulla 1972; lista a la que se puede agregar los estudios más recientes de Serra 2012 y Criach 2015) y por el otro los que debaten respecto de si *Zama* es o no una "novela histórica" (Saer 1999, Legaz 1991, Álvarez 1996). Otras dos propuestas de análisis son las que, además de abrirse al resto de su obra a) retoman la vertiente filosófica (Néspolo 2003, Espejo Cala 1991, Seifert 2012, Urralburu 2020, Bracamonte 2015, Castellino 1995, Sales de Nasser 1999) y b) estudian los vínculos con el lenguaje cinematográfico (Colón Rodríguez 2015, Criach 2015, Jiménez Martínez 2008, Mauro Castellarin 1992, Néspolo 2003). Se corren de esas filas los análisis de Ana María Zubieta a la edición de *Los suicidas* (Ceal, 1987) que señala la estructura metonímica de *Zama* y el de Julio Schwartzman (“Las razones de *Zama*”, 1996) que analiza la novela a partir de la diferenciación de dos líneas de fuerza sobre las cuales ésta se construye: una es la presencia de “microhistorias”

condensadoras cuya dilatada resolución apuntalaría al texto; la otra da cuenta de la estructura marcadamente racional de un discurso reflexivo que en todo momento cavila sobre la propia degradación.<sup>10</sup> En todo caso, varias de las lecturas coinciden en rescatar como rasgo principal de la novela características que, en mayor o menor grado, o bien ya se encontraban en las publicaciones previas o bien se replicarían en los textos posteriores. Nos referimos específicamente a la superposición de los planos de la ficción -recurso identificado por Schwartzman mediante la incorporación de las microhistorias- y a la intermediación del lenguaje -y su consecuente autorreflexión- que habilita el camino hacia nuevas reflexiones filosóficas y/o estéticas.

En menor medida que *Zama*, *Mundo animal* fue el otro libro que concentró gran parte de la atención de los estudios críticos. Arce, en “Del símbolo a la metonimia vía Kafka” da cuenta del recorrido que la crítica realizó partiendo de la presencia de lo animal desde lo que él detecta como un tipo de “lectura negativa de la narrativa dibenedettiana” (2016: 126). Entre los trabajos que abordan *Mundo animal* encuentra aquéllos que se abocan a la relación con la fábula y el apólogo (Boldori 1968, Maturo 1987, Castellino 1995); los que fundándose en lo fantástico articulan el pasaje de lo animal a lo humano y viceversa (De Miguel 1987, Néspolo 2004, Premat 2009), los que estudian lo animal como instancia de producción simbólica (Filer 1982, Varela 2011) y los que interrogan lo irracional y la corporalidad (Premat 2009, Varela 2007). El crítico litoraleño, en su artículo, se aboca al aspecto metonímico y considera *Mundo animal* como un conjunto de fábulas kafkianas en cuyo devenir animal se conecta lo humano con lo viviente. Otro que retoma lo kafkiano en

---

<sup>10</sup> Los variados estudios que abordan esta novela dan cuenta de que se trata del texto que posicionó al autor como “uno de los más importantes escritores argentinos” (Jitrik 2009: 10). Tal es así que en 2009 el Instituto de Literatura Hispanoamericana creó la revista *Zama*, en honor a la ya famosa novela y le dedicó además un dossier al autor con presentación de Jimena Néspolo del que participaron Marcelo Cohen, Claudia Feld, Alberto Giordano, Gustavo Lespada, Adriana Mancini, Carlos Dámaso Martínez y Julio Schwartzman.

Di Benedetto, pero desde la lectura de *Zama* es Diego Niemetz. Lo hace al advertir la presencia de una serie de tópicos en común: la sensación de opresión, de angustia y de incertidumbre sumadas a la presencia animal, la relevancia de lo onírico y “una particular manera de entender las relaciones amorosas” (2003: 93). Mayoritariamente los estudios coinciden en que lo fantástico de este primer libro va de la mano con las indagaciones de tipo filosófico acerca del hombre, sus impulsos y su existencia en el mundo.

Como se puede observar, las perspectivas elegidas para abordar la obra de Di Benedetto han sido y continúan siendo múltiples. La mayoría de las veces los análisis se producen en torno a las características de un único texto -se destacan *Zama* y *Mundo animal*- en parte porque, como señala Arce, su obra es heterogénea y también despareja, “lo cual no impide que puedan identificarse obsesiones y constantes” (2020: 15).<sup>11</sup> Es por esto último, que para la presente tesis nos resultaron sumamente iluminadores los enfoques que retoman la posta enunciada por Saer, es decir la búsqueda de un “estilo Di Benedetto”<sup>12</sup> y de desentrañar su “técnica narrativa”, según lo anticipara Soto en el prólogo a *Declinación y Ángel*. Este interés, como lo venimos mencionando, se debe a que consideramos que existe un “modo” de su escritura que se concibe estrechamente vinculado a lo fantástico y que organiza toda su producción narrativa. Dentro del grupo de críticos que se detiene en los modos de escritura de Di Benedetto se encuentra nuevamente Néspolo, quien destaca

---

<sup>11</sup> En la línea más actual del giro archivista se encuentra un recurso de gran ayuda para los investigadores. Nos referimos al espacio online que *La biblioteca virtual Miguel de Cervantes* le dedica al escritor. El espacio, a cargo de Carlos Dámaso Martínez, reúne un amplio panorama de ensayos críticos, artículos, notas y reseñas sobre sus libros.

<sup>12</sup> Esto último será señalado por Saer cuando, en un artículo aparecido en una revista española especializada, al definir a *Zama* como uno de los más grandes textos de las letras continentales y remarcar la gravedad que implicaba la falta de valoración de su narrativa, escribió que “hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges, o Juan L. Ortiz”. Luego haría mención la prosa narrativa de Antonio Di Benedetto (prólogo a *El silenciero*) a la que consideraba “la más original del siglo” y que, “desde un punto de vista estilístico” era “inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene.”

que la fuerza fundante de *Zama* consiste en la creación de un cierto “verosímil de lengua”, con el que el autor “sienta las bases constitutivas para definir los rasgos distintivos de toda la poética dibenedettiana” (2004: 240). Augusto Roa Bastos también había anotado una particularidad de la escritura de Di Benedetto en su artículo “Reportaje a la tentación de la muerte”: allí reflexionaba sobre cómo se proyecta la crisis del lenguaje tanto en la novela *Los suicidas* (1969) como en *El silenciero* (1964) y destacaba un tipo de escritura “neutra o blanca” -utilizando concepto de Barthes- “que no procede ya por símbolos ni por un sistema de símbolos, sino por alusiones casi siempre tangenciales, oblicuas” (1969: 4).

Otro escritor que se detuvo en ese aspecto de su obra es John Maxwell Coetzee, quien subraya la importancia que tuvo la revalorización de lo fantástico por parte de Borges y de los escritores del grupo *Sur* y cómo esta influencia -destacada previamente por Premat y luego por Néspolo- fue indispensable para el crecimiento de la escritura de Di Benedetto. En el mismo artículo cita las palabras que el propio autor mendocino refirió -poco antes de su muerte- para acentuar que lo fantástico, junto con las herramientas proporcionadas por el psicoanálisis, le había abierto camino para explorar nuevas realidades como escritor. Y eso es lo que observa en *Zama* -fundamentalmente a partir de la segunda parte de la novela- y también en *El silenciero* (1964): un uso de la lógica asociativa del sueño y la fantasía como herramientas para impulsar la fantasía.

Las propuestas de Roa Bastos, Coetzee y Néspolo, al intentar dar cuenta de las operatorias subyacentes, ponen de relieve la organización de la lengua en los textos dibenedettianos y su rol preponderante a la hora de fundar “zonas límites de la realidad” (Jitrik).

Una última orientación a mencionar es la que adoptaron los estudios críticos que han abordado los vínculos entre Di Benedetto y lo fantástico. Éstos se han concentrado,

principalmente, en los cuentos de *Mundo animal*. Así, Néspolo considera que si bien el rasgo fantástico de sus primeros relatos habilita un camino privilegiado de conocimiento y de problematización de la realidad, éstos parecen escribirse sin un esquema previo, como una agrupación de hechos simbólicos “sin un plan o desarrollo temático explícito” (2004: 57). Néspolo explica las características que, según ella, otorgan singularidad a lo fantástico presente en las ficciones de Di Benedetto: la interrogación y la problematización de la categoría de personaje y el descubrimiento del poder subversivo de la palabra y la escritura. Afirma que el modo fantástico subvierte la visión unitaria y monológica propia de la novela “realista”, cuestiona la naturaleza de lo que ve y registra como “real” y propone la inestabilidad narrativa como la razón de su misma existencia (2004: 86). La lectura de Arce, por su parte, sigue la línea de Néspolo y propone como novedad que el sujeto de estos relatos “se constituye en la imaginación como facultad de apertura de la realidad y no como su evasión” (2016: 128). Para Arce, la “imaginación dibenedettiana es la apertura a una experiencia de alteridad radical. Nos abre el horizonte de la animalidad, de lo espectral, lo grotesco, lo sagrado, la intimidad” (2020: 18). Por último, Fabiana Varela -al reflexionar sobre el cuento “Mariposas de Koch”- afirma que es la experiencia de una realidad negativa, trágica y angustiante la que ocasiona en el personaje una actividad imaginaria compensatoria (2007: 215). En ninguno de los casos quedan dudas de la filiación que sus primeros cuentos proponen con la literatura fantástica, sin embargo, si bien los críticos -fundamentalmente Néspolo- estudian algunas de las influencias directas -el grupo *Sur*, la filosofía existencialista, el cine, Kafka, Dostoievsky- no se detienen en el análisis de la complejidad de sus particularidades estructurales y formales y, sobre todo, en cómo éstas no solo interactúan con lo fantástico sino que a la vez son parte constitutiva de ese rasgo. Lo fantástico en la narrativa de Di Benedetto emerge dentro de un horizonte ideológico

literario específico -Borges, Cortázar, el grupo *Sur*- y si bien se ha estudiado casi exclusivamente asociado a su primer libro de cuentos -*Mundo animal*-, encontramos que se mantiene constante a lo largo de toda su producción e indisoluble de una sistemática búsqueda de nuevas formas expresivas -a las que Di Benedetto se refiere como “literatura experimental” y también como “literatura evolucionada”-. Es por esto que, a lo largo de esta investigación, nos propusimos caracterizar el singular vínculo que la poética de este autor tiende hacia lo fantástico mediante el estudio en conjunto de tres atributos centrales de sus textos -indagación expresiva, diálogo intertextual y rasgos fantásticos- y de su interacción -su fusión- a nivel discursivo.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Mijail Bajtín, en *El método formal en los estudios literarios* explica que el horizonte ideológico, además de reflejarse en el contenido de una obra artística, influye de manera determinante en la totalidad de la obra: “La obra literaria es parte, de forma inmediata, de un medio literario, entendido como la totalidad de las obras literarias socialmente influyentes durante una época y para un grupo social dado. [...] Sería absurdo pensar que una obra, que ocupa cierto lugar justamente en el medio literario, hubiese podido evitar su influencia directa y determinante, o hubiese logrado eludir la unidad orgánica y las reglas específicas del medio” (1994: 73).

### 3. MARCO TEÓRICO

Los conceptos teóricos con los que mayormente hemos trabajado en función de nuestra investigación son aquéllos que se encuentran enfocados en delinear y organizar lo fantástico. Por lo tanto, durante la primera sección del marco teórico describiremos las distintas perspectivas que reflexionan sobre lo fantástico atendiendo particularmente a aquéllas que nos sirvieron como herramienta para su estudio en la narrativa de nuestro autor. Fundamentalmente la propuesta metodológica de Todorov nos ha resultado productiva al delinear un enfoque que considera conjuntamente los aspectos verbal, sintáctico y semántico. Junto con ella, los estudios que completan y amplían lo expuesto por Todorov, como los de Irene Bessiere y Rosemary Jackson, pero también algunos más recientes, como las propuestas de Farah Mendlesohn o Brian Attebery. En una segunda sección atendemos a los conceptos de intertextualidad -desde las propuestas de Bajtín y Kristeva- e intermedialidad. Se trata de conceptos clave para nuestro abordaje de lo fantástico en función de lo siguiente: la alusión -directa o indirecta- que en la narrativa de Di Benedetto se hace a otras obras, autores y formas expresivas, forma parte de una operatoria que contribuye a la reflexión acerca de conceptos filosóficos tales como la identidad, el tiempo y el espacio, coordenadas que a su vez son centrales a la configuración de lo fantástico. Finalmente, retomamos de manera breve los principales lineamientos del romanticismo que resultan operativos para establecer intertextos en la escritura de Di Benedetto.

#### **3.1. Lo fantástico como objeto de estudio**

La recepción de la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov entre fines de los años setenta y principios de los ochenta interpeló a los críticos en función

de la narrativa afin al género producida en el ámbito rioplatense. En esta línea es que surgieron las redefiniciones de Ana María Barrenechea y los cursos de Enrique Pezzoni, por pensar en dos casos paradigmáticos, además de la recuperación de la *Antología...* (1940) de Borges, Bioy y Ocampo. Por otro lado, las lecturas críticas sobre la obra de Silvina Ocampo, que se incrementan y afianzan en la década del noventa, establecen por entonces la perspectiva fantástica como matriz hegemónica y autorizada para el análisis de esta literatura. Recordemos que Todorov propuso con su libro una definición del subgénero fantástico que se basaba esencialmente en un efecto: la vacilación del lector en función de la presencia de un acontecimiento extraño. Estableció un método de análisis fundado en la distinción de ciertas categorías y de una metodología de rasgos contrastivos para delimitar lo fantástico mediante dos sistemas de oposiciones: 1- literatura fantástica/poesía; literatura fantástica/alegoría y 2- lo extraño/ lo fantástico/ lo maravilloso. La primera pareja contrastiva instaba al lector a interrogarse sobre la naturaleza del texto: si bien aclaraba que la literatura no es representativa en el sentido en que pueden serlo ciertas frases del discurso cotidiano -pues no se refiere a nada exterior a ella- consideraba que el carácter representativo -la ficción- determina la existencia de lo fantástico -lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción- en tanto que la poesía no posee esa aptitud para evocar y representar. Respecto de la otra pareja contrastiva, literatura fantástica/alegoría, Todorov consideraba que cuando el sentido está indicado en la obra de manera explícita se trata de alegoría y no de literatura fantástica. Al respecto Barrenechea aclara que esa rigidez de exclusiones genéricas no resulta aplicable a la literatura del siglo XX en adelante, que construye géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes: “Borges es un ejemplo extremo de que para él no hay aparentemente género que no pueda alojar lo fantástico” (1972: 394). Por otro lado, el siguiente sistema de oposición expuesto por Todorov es a su vez el más citado

en los manuales y libros de estudios de nivel secundario. Se basa en que el lector se interrogue acerca de la naturaleza de los acontecimientos relatados -extraños, fantásticos o maravillosos-. Entiende que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación común al lector y al personaje. En consiguiente, las tres clases están delimitadas por dos parámetros: si se decide que lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente, será extraño o maravilloso respectivamente, si por el contrario la duda se mantiene, estamos en el terreno de la literatura fantástica. Todorov aclara que los rasgos del género fantástico -la reacción que suscita- tuvieron una vida relativamente breve: “Apareció de manera sistemática con Cazotte, hacia fines del siglo XVIII; un siglo después, los relatos de Maupassant representan los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género” (1981: 129). Dedicó sin embargo la parte final de su libro para analizar en qué derivó el género en los relatos del siglo XX a partir de una lectura de textos de Kafka y de Robert Sheckley.

### **3.1.1. Lo fantástico según Todorov: metodologías para su análisis**

Todorov, siguiendo la teoría de los géneros según lo enunciado por Northrop Frye, distingue tres aspectos de la obra literaria: verbal, sintáctico y semántico. El aspecto verbal reside en las frases concretas del texto e implica registro y enunciación -puntos de vista-. El aspecto sintáctico permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra y que pueden pertenecer a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales. El aspecto semántico o los “temas” del libro supone que existen algunos universales semánticos de la literatura, en otras palabras, temas que siempre se encuentran. A su vez propone una definición de fantástico distinta a la que se venía manejando hasta el momento. Explica que generalmente se lo define mediante las paráfrasis “misterio”, “inexplicable”, “inadmisible”

en “la vida real” o el “mundo real” y que ocupa el tiempo de la incertidumbre y de la ambigüedad. Frente a esa definición propone una nueva fundada en su carácter diferencial: fantástico es lo que se encuentra entre lo extraño y lo maravilloso, “se define siempre en relación a los géneros que le son próximos” (1981: 25). De tal definición nos interesa la primera parte, es decir, la que enuncia su proximidad a lo incierto y/o a lo ambiguo y su puesta a prueba en los tres niveles mencionados al comienzo. Así, en el aspecto verbal o enunciativo lo fantástico se explica por la percepción ambigua que el lector tiene de los acontecimientos relatados: puede existir vacilación en el lector y no en los personajes. Todorov aclara que la ambigüedad depende también del empleo de procedimientos de escritura. Particularmente se detiene en dos: el uso del imperfecto y la modalización.<sup>14</sup> Procedimientos similares se encuentran en toda la narrativa de Di Benedetto mediante la introducción de adverbios de duda o de posibilidad. Sumado a esto, la ambigüedad se favorece mediante elipsis pronominal e incluso, como se verá, a través de las repeticiones y del ritmo.

El análisis estructural que propone Todorov contempla entonces que las consecuencias de la percepción ambigua que caracteriza lo fantástico se debe extender a todos los niveles: el que atañe a las propiedades del enunciado, el que contempla las de la enunciación y la del aspecto sintáctico. Fundamentalmente, y según los enuncia en su libro, nos hemos servido de los dos primeros rasgos. Todorov considera que el primer rasgo señalado como responsable de propiciar la emergencia de lo fantástico a nivel del enunciado es “determinado empleo del discurso figurado” (1981: 62). Explica que “lo sobrenatural nace

---

<sup>14</sup> Da los siguientes ejemplos: las dos frases “Afuera llueve” y “Tal vez llueva afuera” se refieren al mismo hecho, pero la segunda indica, además, la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante en lo relativo a la verdad de la frase enunciada. El imperfecto, dice, tiene un sentido semejante. La vacilación puede concernir o referir a la percepción y/o al lenguaje (1981: 33).

a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente” (1981: 62). Las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras: a- al tratar lo maravilloso hiperbólico: se pasa de la hipérbole a lo fantástico y esa exageración lleva a lo sobrenatural; b- cuando el sentido primario de las figuras retóricas es tomado literalmente y c- cuando la relación entre la figura y lo sobrenatural es sincrónica: están presentes en el mismo nivel y su relación es funcional, no etimológica (1981: 64). En el segundo nivel correspondiente a la enunciación se detiene en el problema del narrador y argumenta que el narrador personaje conviene a lo fantástico en la medida en que facilita la “necesaria identificación del lector con los personajes” y su discurso tiene un *status* ambiguo. Particularmente nos detuvimos en el análisis del nivel de la enunciación en aquellos cuentos en los que Di Benedetto propone no un narrador protagonista sino un narrador en tercera persona y en los que su discurso no convierte a la palabra enunciada en objeto de desconfianza, sino que lo incierto recae sobre lo no dicho, sobre lo sugerido por tal discurso. Finalmente, para el que se relaciona con el aspecto sintáctico explica que el análisis abstracto de las formas verbales de un texto -fundamentalmente de textos que hacen hincapié en la percepción de la obra, por ejemplo los fantásticos y los policiales- nos permite descubrir parentescos allí donde la primera impresión ni siquiera los hacía sospechar.

Todorov también organiza los temas de lo fantástico a partir de los diferentes grupos. Por un lado los temas del yo o “temas de la mirada”, entre los que pueden designarse el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu -la multiplicación de la personalidad, el pan-determinismo, la ruptura del límite entre sujeto y objeto, la transformación del tiempo y del espacio-. Desde su punto de vista, estos temas pueden caracterizarse como referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo o, percepción y conciencia, en términos freudianos. Por otro lado, los temas del tú o “temas

del discurso”: aquí aparece la sexualidad y el deseo como experiencia de los límites y de los estados “superlativos”. En estos textos lo fantástico se asocia a lo “extraño” social, a las formas excesivas del deseo y sus diferentes transformaciones y/o perversiones. La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte. Considera que si bien las perversiones humanas no abandonan, en general, los límites de lo posible, con ellas nos hallamos frente a lo socialmente extraño e improbable. En los temas del tú se trata de las relaciones del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente.

Por último, distingue las funciones de lo sobrenatural dentro de la obra.<sup>15</sup> Una función pragmática, en la que lo sobrenatural conmueve, asusta o simplemente mantiene en suspenso al lector. Una función semántica: lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una auto-designación. Y una función sintáctica: lo sobrenatural interviene en el desarrollo del relato. La función de lo fantástico en sí está definida no ya por el acontecimiento sobrenatural, sino por la reacción que suscita. Hace una aclaración respecto de la falta de asombro en textos como los de Kafka o Gogol en los que los personajes aceptan el acontecimiento imposible que, paradójicamente, termina por ser posible. El problema de la literatura fantástica se encuentra invertido en Kafka: trata lo irracional como si formara parte del juego, su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla que ya nada tiene que ver con lo real. Sigue a Sartre al afirmar que con Blanchot o Kafka ya no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre. Nos hallamos frente a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él.

---

<sup>15</sup> Ver nota 9 en la que se desarrolla acerca del término *das Unheimlich*, definido por Freud y retomado por Jackson.

### 3.1.2. Desde y más allá de Todorov: nuevos abordajes de lo fantástico

Frente a la formulación de Todorov, Barrenechea propuso su propio método para la determinación de qué es lo fantástico -con un interés particular en los textos latinoamericanos a partir del siglo XX-. Según ella lo fantástico debía estar incluido en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de “hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios”; y además la problematización o no problematización de este contraste.<sup>16</sup> Su nueva definición de la literatura fantástica englobaba aquellos textos que presentan “en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales” (1972: 393). Eliminaba la exigencia de mantener dudosa la explicación y aun de ofrecer una explicación porque consideraba que existen otros medios de producir el efecto de lo fantástico y alcanzar así la finalidad de conmoción - intelectual y emocional- ante el orden violentado.

Al relevante texto de Todorov y a la redefinición de Barrenechea se suman *El relato fantástico. La poética de lo incierto* (1974) de Irene Bessiere y *Fantasy. The Literature of Subversion* (1981) de Rosemary Jackson. Todos ellos son funcionales a nuestro abordaje en la medida en que amplían las consideraciones respecto del problema. Para Bessiere la dificultad de los estudios al abordar lo fantástico reside en una doble generalización de caracteres que se manifiestan en estos relatos: lo fantástico es una manera de contar, lo fantástico está estructurado como el fantasma. Para estos autores, se trata de una proposición teórica insuficiente en tanto que separa el fondo y la forma, a la vez que reduce la organización del relato a un rasgo no específico -la vacilación-, y relaciona el imaginario fantástico con el inconsciente. Frente a esto, Bessiere hace foco en considerar que el relato

---

<sup>16</sup> En este punto, aclara que la problematización entre los hechos normales y a-normales se refiere a la convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no a la duda acerca de su naturaleza.

fantástico tiene su propio ámbito: está dirigido desde su interior por una dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización que pertenece al proyecto creador del autor. En este sentido es que no se distingue solamente por lo inverosímil, inasible o indefinible en sí mismo, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de las vacilaciones y fracturas de convenciones colectivas sometidas a examen. Destaca que lo fantástico no contradice las leyes del realismo literario, sino que muestra que esas leyes se transforman en las de un irrealismo cuando la actualidad se vuelve totalmente problemática. Propone, además, una caracterización de lo inverosímil del relato fantástico: según su lectura, se corresponde a la no observación del “principio formal del respeto a la norma” que rige lo verosímil. Este es el aspecto que nos resultó más relevante debido a que en este sentido vincula estrechamente el principio de lo inverosímil fantástico con la capacidad imaginativa: “por ser inverosímil, lo fantástico es una manera deliberadamente ingenua -aunque la eficiencia del texto es proporcional a esta ingenuidad- de practicar el arte de imaginar” (1974: 14). Defraudar las expectativas del lector, sembrar la confusión, hacer creer en la solución de enigmas insolubles, tienen como objetivo confirmar, revelar la autonomía de la imaginación (1974: 17). La autonomía de la imaginación, de la invención, es una de las constantes en la obra de Di Benedetto. A su vez, para Bessiere el relato fantástico parece el lugar de la convergencia de la narración tética -novela de los *realia*- y de la narración no tética -maravilloso, cuento de hadas-: surge de la contaminación de los métodos de composición de ambos tipos de narración (1974: 19). Encontramos en este último rasgo un principio de ingreso hacia uno de los tipos de fantástico que caracterizamos para Di Benedetto: el fantástico de tesis.

Por su parte, Jackson considera que la literatura fantástica nunca es “libre”: sus formas están determinadas por una serie de fuerzas que se cruzan e interactúan de diferentes

maneras en cada obra individual.<sup>17</sup> Lo fantástico rastrea lo no dicho y lo no visto de la cultura: lo silenciado, invisibilizado, encubierto y ausente. Por un lado se propone completar algunos de los vacíos que dejó Todorov respecto de las relaciones entre las formas de los textos y su formación cultural.<sup>18</sup> Por otro lado, explica que la literatura fantástica trabaja tan “descaradamente” con materiales de lo inconsciente que parece un poco absurdo intentar entenderla sin alguna referencia al psicoanálisis y a una lectura psicoanalítica de los textos. Lo fantástico se asocia con una literatura que intenta crear un espacio para un discurso distinto al consciente y es esto lo que lleva a su problematización del lenguaje del mundo, en su enunciación del deseo. Los rasgos formales y temáticos - imposibles- intentan encontrar un “lenguaje del deseo” (1981: 62). Por esta razón propone, contrariamente a lo considerado por Todorov, trabajar con las teorías de Freud acerca del inconsciente: “By working through Freud’s theories of the uncanny towards his theories of the constitution of the human subject, it is possible to see the modern fantastic as a literature preoccupied with unconscious desire and to relate this desire to cultural order, thereby correcting Todorov’s neglect of ideological issues” (1981: 62-63).<sup>19</sup> Considera que existe una “zona paraxial” que representa lo fantástico: el mundo imaginario de este tipo de

---

<sup>17</sup> En un artículo reciente, Lucas Gagliardi revisa las teorías de Todorov y Jackson y observa -al igual que Barrenechea- que estos clásicos teóricos, a pesar de ser puntos de referencia, la mayoría de las veces resultan insuficientes para poder explicar la configuración de lo fantástico en textos actuales. En virtud de lo anterior, Gagliardi afirma que: “Yendo a épocas más recientes, la hibridez genérica se ha convertido en norma pues, como sugerían los aportes bajtinianos, los géneros son históricos y, por ende, sufren modificaciones a través de nuevos exponentes. Desde el realismo mágico en su momento -ya muy difícil de ubicar en los esquemas mencionados- a las ficciones de China Miéville, Susana Clarke o Juan Diego Incardona, la literatura fantástica se ha vuelto menos reductible a los modelos mencionados” (2020: 22). De ahí que optemos por una lectura que atiende a delinear y organizar los rasgos de lo fantástico que en los textos de Di Benedetto se hibridan con otros.

<sup>18</sup> Así es que en la introducción aclara que su estudio “is in an attempt to suggest ways of remedying this that my study tries to extend Todorov’s investigation from being one limited to the *poetics* of the fantastic into one aware of the *politics* of its forms” (1981: 6)

<sup>19</sup> Al trabajar las teorías freudianas de lo siniestro a través de sus teorías de la constitución del sujeto humano, es posible ver lo fantástico moderno como una literatura preocupada por el deseo inconsciente y relacionar este deseo con el orden cultural, corrigiendo así el descuido de Todorov de las cuestiones ideológicas [traducción nuestra].

literatura no es ni completamente real -objeto- ni completamente irreal -imagen-, sino que está ubicado en algún lugar indeterminado entre los dos.<sup>20</sup> En tal sentido, lo fantástico recombina e invierte lo real sin escapar de lo “real”: existe en una relación parasitaria o simbiótica con ese mundo “real” que parece encontrar tan frustrantemente finito. Es por este motivo que la presentación de imposibilidad no es en sí misma una actividad radical. Jackson considera que lo fantástico sólo resulta subversivo cuando el lector está “perturbado” por su forma narrativa dislocada, es ahí que introduce múltiples “verdades” contradictorias y vuelve a los textos polisémicos. Esta observación acerca de “formas narrativas dislocadas” es una de los puntos centrales de su teoría a los que hemos acudido para considerar el vínculo entre un particular uso del discurso -por parte de Di Benedetto- y una persistencia de lo fantástico en su narrativa.

### 3.1.3. Obras de imaginación razonada

Antes que los mencionados estudios, se publicaron tres prólogos y una reseña que, pese a su brevedad, no dejan de ser esenciales e insoslayables para cualquier acercamiento a lo fantástico. Nos referimos a los prólogos de Borges a *La metamorfosis* (1938), *La invención de Morel* (1940) y a su reseña de *Las ratas* (1943), y el de Bioy Casares a *Antología de la literatura fantástica* (1940). Borges analiza cómo el motivo de “la infinita postergación” rige las novelas y los cuentos de Kafka: “el pathos de esas ‘inconclusas’ novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener sus héroes idénticos” (2011 v11: 143-144). Y destaca la invención de situaciones tolerables como la

---

<sup>20</sup> Toma el término paraxial de la óptica: “the term *paraxis* is also a technical one employed in optics. A paraxial region is an area in which light rays *seem* to unite at a point after refraction. In this area, object and image seem to collide, but in fact neither object nor reconstituted image genuinely resides there: nothing does” (1981: 19).

más indiscutible virtud del autor checo. Dos años después, en 1940 retoma el término “invención” para prologar la novela de Bioy Casares, y lo señala como rasgo esencial de la literatura. En este mismo comentario proclama que con *La invención de Morel* se traslada “a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo” (2011 v11: 15): “las obras de imaginación razonada”. Según lo expuesto allí, estas obras se caracterizan por no ocultar su condición de artificio verbal y por referir hechos cuyo misterio se descifra mediante postulados fantásticos -no sobrenaturales-. De manera análoga, Bioy Casares postulaba, dentro de su enumeración de argumentos fantásticos, las “fantasías metafísicas”. En este tipo de narraciones lo fantástico se encuentra más que en los hechos, en el razonamiento. Anota dentro de este grupo las narraciones de Borges “Acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y considera que con ellas Borges “ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción” (1967: 13). Finalmente, Borges subrayaba de la novela de Bianco las similitudes con Henry James a la hora de relatar “hechos increíbles”, acciones que en cierto modo resultan simbólicas y que son hipérboles o énfasis cuyo fin es definir los caracteres. Rescataba “dos admirables dificultades”: la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador y la voluntaria ambigüedad. En tal sentido, explicaba que todo en *Las ratas* ha sido trabajado en función del múltiple argumento mediante un estilo que es “engañosamente tranquilo”, “hábilmente simple” y regido por una continua ironía. Juzgaba que, como en *La invención de Morel*, la prosa empleada es menos decorativa pero más pudorosa y límpida que las influenciadas por la literatura francesa y corona su valoración considerando la novela de Bianco como uno de “los pocos libros argentinos que recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad

es preciosa” (2011 v11: 332). Sintéticamente y con una precisión admirable, estos prólogos ponen en relevancia conceptos centrales de lo fantástico rioplatense en el momento mismo en que se está gestando: el principio rector de la invención/imaginación coordinado con la razón -obras de imaginación razonada-, el recurso de la ambigüedad, una prosa sencilla y a la vez regida por la ironía.

#### **3.1.4. Nuevas lecturas de lo fantástico: indiferencia y silencios enunciativos como formas de acercamiento al pasado histórico**

Dentro de las teorías más recientes se incluyen las de Brian Attebery, para quien lo fantástico se puede abordar como un “conjunto difuso” de convenciones genéricas (1992) y la de Farah Mendlesohn, que centra su estudio en las estrategias de construcción retóricas para concentrarse en cómo la lengua del texto construye orientaciones de sentido para el lector (2008). Esta última argumenta que existen cuatro categorías para lo fantástico: *the portal quest*, *the immersive*, *the intrusive*, y *the liminal*. Se trata de categorías que están determinadas por los procedimientos u operatorias mediante las cuales lo fantástico ingresa al mundo narrado. Mendlesohn destaca que las narraciones que se ubican dentro de la categoría de *immersive fantasy* niegan conscientemente la sensación de asombro en pos de una atmósfera de aburrimiento y que aquéllos que se encuadran dentro de las características de *liminal fantasy* conllevan un tono que podría ser descrito como indiferente. En estos últimos se naturaliza lo fantástico dentro de la experiencia del protagonista, pero esa experiencia es extraña al lector: “Liminal fantasy may rely on conscious exaggeration of the mimetic style. Indeed, in defiance of the conventional understanding of the fantastic as straight faced, the effectiveness of this category may rest with its adoption of the ironic

mode. It seems clear that this category is shaped as much as doubts and questions as by assertions (18)".<sup>21</sup>

Esta última categoría consignada por Mendlesohn sintetiza parte de lo observado en los textos de Di Benedetto: personajes indiferentes ante la experiencia de situaciones extraordinarias, fuera de lo común dentro de su propio universo. Incluso, en esa indiferencia ante lo experimentado, la mirada se vuelve por momentos pronunciadamente irónica. Se trata de un aspecto anotado por Todorov respecto de la presencia de lo sobrenatural en Kafka: ya no produce vacilación “pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo” (1981: 133). Kafka, dice Todorov, trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla: “aún cuando cierta vacilación persista en el lector, esta no toca nunca al personaje, y la identificación, tal como se había observado anteriormente, deja de ser posible” (133).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Lo fantástico liminal puede basarse en la exageración consciente del estilo mimético. En realidad, desafiando la comprensión convencional de lo fantástico como serio, la eficacia de esta categoría puede descansar en su adopción del modo irónico. Parece claro que esta categoría está conformada tanto por dudas y preguntas como por aseveraciones [traducción nuestra].

<sup>22</sup> También nos resultó útil para revisar el desfase entre los tradicionales conceptos de lo fantástico y las formas narrativas presentes en la obra de Di Benedetto la tesis “Policing Fantasy: Problems of Genre in Fantasy Literature” de Svein Angelskår (2005). Angelskår explica que existe un grupo de teóricos influenciados por Todorov -*the low fantasy theorists*- que tienen en común la tendencia a reducir el alcance del término “fantástico” al limitarlo al estudio de textos que entran en el canon literario -Kafka, Dostoievsky y Hawthorne- y a dar la impresión de que lo que se puede denominar “maravilloso” es de algún modo inferior a la literatura en la que se centran.

Sin embargo, la riqueza y diversidad de la literatura desde mediados de siglo XX ha sido tal que resulta evidente que es cada vez más difícil encontrar textos que respondan o se encuadren dentro de un modelo genérico tradicional, como el delineado por Todorov y Jackson. A pesar de esto, no se ha desarrollado un uso consistente de términos distintivos. Así, los términos fantasía y lo fantástico se han mantenido, más o menos indistintamente, como etiquetas para la mayoría de estas formas o subgéneros. Frente a esto, Angelskår considera que es importante ser consciente de los lazos y relaciones entre las diferentes formas de literatura fantástica. Jaime Alazraki en “¿Qué es lo neofantástico?” ya había observado que en Latinoamérica y en particular en la Argentina la denominación “literatura fantástica” se ha empleado con ambigüedad excesiva (1990: 22). Frente a ello proponía la denominación “neofantástico”, para referirse a los relatos que a pesar de “pivotar” alrededor de un elemento fantástico “se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi*” (1990: 28).

Debido a que nuestra mirada de la obra de Di Benedetto se propone caracterizarla en función de una organización alineada a lo fantástico como un modo o carácter, es que nos resultan operativos los estudios críticos que identifican los rasgos de lo fantástico y su funcionamiento dentro de los textos.<sup>23</sup> Es así que consideramos enriquecedoras las reflexiones teóricas que se expusieron en la Universidad Complutense de Madrid durante las “Jornadas sobre literatura fantástica”, de las que participaron Barrenechea, Sosnowski y Molloy -entre otros- y que se recogieron en forma de libro bajo el título *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (1991). Allí, Barrenechea vuelve a centrar su preocupación en producciones literarias latinoamericanas -asociadas a lo real maravilloso y a lo fantástico- que subvierten la tradición mimética y las reglas de la verosimilitud -seguidas “antes aún en la literatura fantástica” (1991: 79). Desde una perspectiva que revisa sus digresiones anteriores, considera que se trata de una “nueva redistribución tipológica de lo fantástico” (1991: 79) que se encuentra unida a la corriente literaria del absurdo y a cierta persistencia del surrealismo. Nuevamente nos resultó operativo su enfoque en tanto que observa cómo esos “textos trastruecan las categorías de tiempo, espacio e incluso el yo, borran la lógica del discurso y las relaciones de lo que se dice y cómo se dice” e incluso hacen explotar también la “historia” o “fábula” -en el vocabulario de los formalistas rusos-. En una línea similar resulta funcional el estudio de Sosnowski, quien por su parte rescata de

---

<sup>23</sup> El dejar de considerar lo fantástico como un subgénero y proponer su estudio desde una perspectiva diferente habilita que proliferen las lecturas críticas que amplían las líneas de análisis. De este modo es que surgen las recientes lecturas de María Negroni por un lado (2010) y de Sandra Gasparini, por el otro (2020), quienes proponen una línea de continuidad entre el gótico y el fantástico latinoamericano. Finalmente, y mucho más reciente, se encuentra la compilación realizada por Adriana Goicochea del libro *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, publicación que reúne los trabajos de especialistas de distintas universidades con el propósito de ampliar “la discusión cultural entorno a las irradiaciones del modo gótico en la narrativa argentina actual” (Goicochea 2021: 7). Las contribuciones de los investigadores que integran el libro coinciden en considerar al gótico como “un modo que atraviesa las distintas narrativas y formaciones culturales” y que pone en evidencia que “la realidad material es insuficiente porque en ella participan elementos ocultos, intangibles e invisibles que constituyen lo real” (Goicochea 2021: 7).

la literatura fantástica cierto “dejo utópico” (1991: 89) que amplía el código de lo verosímil. Expone que mediante un diseño de lo supuestamente inverosímil se amplía la franja de lo cotidiano: “se aleja de lo racionalmente normativo en aras de un enriquecimiento ontológico” (1991: 89). Por último, Silvia Molloy se ocupa en develar cómo la ficción fantástica funciona como desestabilizadora de historias constituidas y reveladora de historias reprimidas, “en una palabra, cómo lo fantástico puede expresar nuestra ansiedad ante la historia” (1991: 107). Entiende a lo fantástico como una forma que permite volver sobre la historia y contarla, en “su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa” (1991: 107) por medio de una vía alternativa. Su enfoque nos resultó efectivo, fundamentalmente a la hora de analizar la presencia de figuras históricas en los cuentos de Di Benedetto -tal es el caso de Domingo Faustino Sarmiento o Pablo Picasso- así como también al momento de abordar la interpelación que algunos de sus textos -el cuento “Amigo enemigo”, por nombrar un ejemplo- pueden establecer con ciertos momentos histórico sociales de la reciente historia argentina.

Dentro de la teoría más actual producida en el ámbito más específico de Latinoamérica, se destaca la de Rosalba Campra según la cual lo fantástico se apoya en “silencios”, tanto enunciativos como en el plano de la causalidad. Para Campra la “duda” puede ser un dato constitutivo en cuanto “el hecho fantástico contradice la noción de la realidad postulada por el texto mismo, pero si surge es precisamente porque hay también una afirmación de lo fantástico como realidad” (2008: 88).<sup>24</sup> Este cariz también había sido mencionado por

---

<sup>24</sup> Campra denomina *categorías sustantivas* a aquellas que remiten a la situación enunciativa, estableciendo oposiciones en el eje de la identidad, el tiempo y del espacio (yo/otro; aquí/ allá; ahora/antes-después) y *categorías predicativas* cuyas oposiciones (concreto/abstracto; animado/inanimado; humano/no humano), a

Todorov -aunque con menos desarrollo- cuando explicaba que la ambigüedad depende también de los procedimientos de escritura que penetran todo el texto. Específicamente se refería al uso del imperfecto y de la modalización en *Aurelia*, de Nerval. Se trata de un caso en donde la vacilación no se vincula tanto a la percepción -del lector, del personaje- sino más bien al lenguaje. En una línea que se desprende de lo anterior, nuestro análisis se enfocó mayormente en ilustrar cómo los textos de Di Benedetto se acomodan entre silencios enunciativos y procedimientos discursivos que promueven la ambigüedad propia de lo fantástico.

### **3.2. Intertextualidad e intermedialidad.**

Los trabajos de Mijail Bajtín abrieron un campo de reflexión acerca de la teoría del discurso dialógico del cual se destacó, fundamentalmente, el término intertextualidad acuñado por Julia Kristeva en 1969. Bajtín encuentra que todo enunciado es un núcleo problemático de extrema importancia en tanto que todo emisor, al momento de producir su texto, se basa en otros textos anteriores con los que establece un diálogo. Es así que en todo texto convive una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen unos de otros. Como ejemplos de esta dependencia mutua entre enunciados trae a colación fenómenos como la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, que suponen que en el discurso aparezca una voz distinta de la del emisor. Paralelamente, una obra es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva que se relaciona con otras obras a las que contesta y que, a su vez, le responden. Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que “saben” uno de

---

su vez pueden calificar los ejes anteriores. Por “concreto” entiende todo lo que resulta sujeto a las leyes de la temporalidad y la espacialidad; por no concreto, lo que no está sujeto a esas leyes (2001: 161).

otro y se reflejan mutuamente. Bajtín observa que cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona, por lo tanto debe ser analizado como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada. Los matices dialógicos son esenciales al texto.

Continuando lo desarrollado inicialmente por Bajtín, Kristeva define al texto como un instrumento translingüístico; lo considera una *productividad* debido a: 1- que su relación con la lengua es redistributiva y por consiguiente resulta abordable a partir de categorías lógicas y 2- que es una permutación de textos, una intertextualidad en virtud de que en el espacio del texto se cruzan varios enunciados tomados de otros textos. Observa que los textos construyen espacios translingüísticos a partir de relaciones anafóricas, que construyen conexiones semánticas suplementarias situándolos en el espacio social: el texto es un instrumento en el que las “unidades” semánticas de la cadena lingüística -palabras, expresiones, frases- se abren en volumen poniéndose en relación, a través de la superficie estructurada del habla, con la infinidad de la práctica translingüística (1981: 105-106). Los relatos y novelas de Di Benedetto cruzan textos de muchos otros autores entre los cuales, uno de los centrales con los que establece este tipo de relaciones es Borges. Es coherente o consecuente con la postura del mismo Borges quien, a su vez, ha hecho un uso prolífico y profuso de la intertextualidad. Maurice Blanchot analiza en un capítulo de su libro *The book to come* el estrecho vínculo entre la intertextualidad y el concepto de infinito, profundizando el concepto más allá del diálogo con otros textos. Explica que en la concepción borgeana el libro es en principio el mundo y el mundo es un libro, siendo esto lo que debería hacerlo sentir sereno respecto del significado del universo. Pero, continúa Blanchot, si el mundo es un libro, cada libro es el mundo, y de esta inocente tautología se obtienen formidables consecuencias. La primera de todas: que no hay límite de referencia.

El libro y el mundo se reflejan mutuamente, se multiplican al infinito. Desde su lectura, la intertextualidad funciona en Borges como un tipo de procedimiento que habilita uno de los principios centrales de lo fantástico: la disolución del tiempo cronológico, la pérdida de la secuencia temporal, la tendencia a un eterno presente, en otras palabras, a lo infinito (2003: 93-95). En determinados textos en los que Di Benedetto incorpora vínculos con otros lenguajes como el cine -el más estudiado hasta el momento- o la plástica, esa disolución del tiempo cronológico en un eterno presente se hace aún más evidente que en los que el diálogo es únicamente con la literatura. En este sentido es que incorporamos dentro de las herramientas de análisis aquellas que nos permitieron el acceso a sus textos a partir de una perspectiva intermedial, en tanto que posibilitan operar dentro del archivo cultural y completan la brecha anacrónica -e ilusoria- existente entre las disciplinas (Arvidson 2007: 14) [traducción nuestra].

Existe una proliferación de conceptos heterogéneos de intermedialidad y de múltiples formas de uso del término que puede ser confusa. De allí la necesidad de posicionarnos desde las definiciones que precisan nuestro acercamiento individual para el estudio de la obra de Di Benedetto en particular. Por lo tanto, hemos recurrido en primer lugar al artículo de Irina Rajewsky titulado “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad” (2005). Rajewsky propone una perspectiva de análisis que considera que el concepto de intermedialidad no está ligado a una función uniforme y fija. Más bien es empleado para analizar instancias individuales en términos de su especificidad, teniendo en cuenta las posibilidades históricamente cambiantes de la funcionalización de las prácticas intermediales (2005: 441). Propone tres subcategorías: 1- Intermedialidad en el sentido estricto de transposición medial -como, por ejemplo, adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.: aquí la cualidad intermedial está

relacionada con la manera en que se crea un producto, es decir, con la transformación de un producto medial -un texto, una película, etc.- en otro medio; 2- Intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medios: aquí cada una de las formas mediales de articulación están presentes en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significado de todo el producto, cada uno a su propia manera específica; y 3- Intermedialidad en el sentido estricto de referencias intermediales: por ejemplo las referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas, la musicalización de la literatura, *transposition d'art*, *écfrasis*, referencias a la pintura en el cine, o a la fotografía en la pintura, etcétera. En este punto, Rajewsky señala que las referencias intermediales dentro de esta subcategoría deben ser entendidas como estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado global del producto media: “en vez de combinar diferentes formas mediales de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propios procedimientos específicos” (2020: 443-444). Distingue las referencias intermediales de las intramediales -y por lo tanto de las intertextuales- en tanto que “un determinado producto medial no puede utilizar ni reproducir genuinamente elementos o estructuras de un sistema medial diferente a través de sus propios procedimientos específicos; sólo puede imitarlos o evocarlos. En consecuencia, una referencia intermedial sólo puede generar una ilusión de las prácticas específicas de otros medios” (2020: 446). Los textos de Di Benedetto en los que se evocan los procedimientos específicos de, por ejemplo, las artes plásticas, son factibles de ser estudiados desde la tercera categoría propuesta por Rajewsky. Mediante procedimientos como la *écfrasis*, se conectan con obras artísticas y ponen en relieve, desde

un abordaje múltiple, tópicos filosóficos como, por ejemplo, la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen.<sup>25</sup>

### 3.3. Lo romántico y su persistencia en lo fantástico de Di Benedetto

En la introducción a *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, Rüdiger Safranski señala que se puede hablar de Romanticismo como período y a la vez de “lo romántico” como una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época. En tal sentido, recoge la definición que Novalis expuso de lo romántico: “en cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo (*Ich romantisiere*)” (citado por Safranski, 2009: 15). Es en tal sentido que observamos una latencia de algunos de los aspectos de lo romántico en los primeros cuentos de Di Benedetto. En primer lugar, la presencia de la ironía romántica instaurada por Friedrich Schlegel. Safranski considera que se trata de un tipo de ironía que no se agota con

---

<sup>25</sup> Didi-Huberman se pregunta cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen y se detiene en lo señalado por Barthes respecto a la importancia de los *shifters* -embragues lingüísticos llamados de “escucha” o de “organización”- en el discurso del historiador, para constatar acto seguido su función *des-cronologizante*, su manera de deconstruir el relato en zig zag, en complejidades no lineales, con roces entre tiempos heterogéneos (2015: 61). Considera que “los anacronismos de Nietzsche no funcionan sin una cierta idea de *repetición de la cultura*, y que implican una cierta crítica de los modelos historicistas del siglo XIX” (2015: 67). Por otro lado, “los anacronismos de Freud no funcionan sin una cierta idea de la *repetición de la psiquis* -pulsión de muerte, represión, retorno de lo reprimido, *après-coup*, etc.-, que implican una cierta teoría de la memoria” (2015: 67). Para Didi-Huberman la historia del arte es una disciplina anacrónica, de objetos policrónicos, temporalmente impuros y complejos. Explica que se debe reconocer la necesidad de la riqueza del anacronismo y observa la siguiente paradoja: se dice que hacer historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente (2015: 55). Según su estudio, la historia construye intrigas y es una forma poética, incluso retórica del tiempo explorado (2015: 61).

En relación con lo anterior, Fernando González García desarrolla el tema de las percepciones de lo temporal implicadas en el pensamiento de la intermedialidad. Destaca un artículo de Méchoulan en el que observa la capacidad de lo intermedial para cuestionar el tiempo como valor en tanto que entiende las artes como laboratorio en relación con la experiencia de la temporalidad. Además, rescata de la tesis doctoral de Élisabeth Routhier su observación de que los procesos intermediales no son lineales, sino arborescentes en el espacio y en el tiempo, capaces de modificar nuestras percepciones tanto como las trayectorias de fenómenos pasados por una acción contemporánea. Contempla pues una historicidad que se hace cargo de la anacronía, tal y como la plantea Didi-Huberman (2018: 200).

la conocida figura retórica -por medio de la cual se dice algo y a la vez se deja entrever que se piensa otra cosa- sino que con la ironía romántica Schlegel descubrió muchas formas de uso todavía desconocidas: descubrió lo desconocido en lo conocido, todo un rico mundo de significaciones sorprendentes, pone lo “finito” para la frase determinada en cada caso y lo “infinito” para la dimensión de lo relativizado y desmentido (2009: 59). En segundo lugar, la consideración de Fichte según la cual todo está centrado en agudizar el sentido para la participación del yo, es decir, para la propia actividad en la formación del mundo. “El mundo no es algo que se nos contrapone tan solo desde fuera, no es un determinado objeto extraño, sino que está empapado de yo. El mundo exterior se muestra en el círculo del yo” (2009: 71). En tercer lugar -y también asociado a Fichte- el concepto de imaginación con el que se explica la movilidad con la que nos lanzamos hacia el mundo. Aclara que Fichte no se refiere solamente a la imaginación consciente en el sentido de la fantasía, sino que habla además de una imaginación que actúa inconscientemente, la cual opera en el yo (2009: 72). En cuarto lugar, el giro que Novalis y luego Schopenhauer -“todavía por espíritu romántico”- repetirá: “Schopenhauer, lo mismo que Novalis, distingue entre el conocimiento según el principio de causalidad, lo que él llama ‘representación’, y la forma íntima, ligada al cuerpo, de entender la naturaleza desde dentro” (2009: 106). El mundo, además de ser la representación del ser, es la voluntad experimentada en el propio cuerpo, “la voluntad como aquél poder oscuro de la vida que actúa en el hombre igual que en la naturaleza entera” (2009: 107).

Otro texto al que acudimos para revisar los rasgos de lo romántico en Di Benedetto es *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, de Manfred Frank. En la introducción -y siguiendo la línea de Safranski- se explica que podemos entender el significado del término “romántico” de dos maneras, cronológica y tipológicamente. Lo

romántico entendido tipológicamente se refiere a ciertos rasgos exóticos de la literatura, entre ellos compositivos y estructurales, que se expresaron originalmente en la literatura romántica, pero que ahora se encuentran en todas partes. Desde su punto de vista el término romántico se aplica a todo aquello que nos presenta material “sentimental” en forma fantástica -es decir, en una forma determinada por la fantasía- (2003: 13). También se aclara que el uso que Schlegel realizó del término "romántico" agregó una nueva perspectiva al debate de este período: en lugar de posicionarlo sólo en términos de categorías cronológicas, los románticos cambiaron el fundamento de la discusión a una conceptual, es decir, a una discusión sobre el significado de lo clásico y lo romántico, pero no simplemente como adjetivos para describir textos literarios. Para desentrañar el papel de la experiencia estética en el romanticismo alemán temprano, Frank discute la relevancia filosófica de la alegoría, el ingenio, la ironía y el uso del fragmento en la obra de Schlegel. Cada uno de esos rasgos se conecta con el problema de los límites del conocimiento y lo ilimitado del Absoluto schlegeliano.

En relación con la transgresión de límites y la tendencia de lo romántico hacia lo infinito revisamos el libro de M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*. Abrams subraya la metáfora romántica del “desborde”, según la cual lo interno se hace externo: “el último ejemplo de Coleridge, de la acción modificante de la pasión, la de animar lo inanimado -la transferencia de la vida del observador a las cosas que observa- fue la preocupación primordial de los poetas y teóricos románticos” (1975: 85). Observa que se da una repetida reformulación de la vida exterior como contribución de la vida y el alma del hombre que la observa o como constante interacción recíproca con ella (1975: 100). Además, destaca la consideración romántica de Shelley que define al arte como la expresión de la imaginación, producto combinado de una impresión externa y el ajuste y contribución internos (1975:

192). También se detiene en las disquisiciones de Coleridge sobre la imaginación, que a menudo usan explícitamente ese término para referirse a una cosa que vive, que crece. “La imaginación, por ejemplo, es esencialmente ‘vital’, ella ‘engendra y produce una forma suya propia’ y sus reglas son ‘las fuerzas mismas del crecimiento y la producción’” (1975: 247). Asociado a esto, observa que Richter trabaja sobre las primeras sugerencias del caos, la oscuridad y las misteriosas profundidades en la mente creadora paralelamente a que desarrolla el aspecto tenebroso del inconsciente (1975: 307).

Retomaremos la mayoría de estos conceptos a lo largo de esta tesis, pero queremos enfatizar que resultaron reveladores para pensar el uso de las principales estrategias discursivas de Di Benedetto en tanto se vinculan estrechamente con sus modos de concebir la literatura y la materialidad a partir de la cual se construye el lenguaje literario.

## 4. LO FANTÁSTICO DESDE LA INVENCION.

### LA CREACION COMO TEMÁTICA: COORDENADAS DE ESCRITURA

#### **4.1. La intertextualidad en “Mariposas de Koch”: el oculto entramado con la tradición literaria**

La intertextualidad como recurso aparece en toda la obra de Di Benedetto, incluso en *Mundo animal*, donde los cuentos se conectan, tienden lazos y dialogan con la tradición literaria, con otras poéticas. En los años en los que el autor publica sus primeros textos - década del cincuenta- la narrativa latinoamericana se halla sumida en el proceso del llamado “boom de las letras”. Se trata, efectivamente, de un período que se caracteriza por una gran diversidad y riqueza en lo referente a la literatura de Argentina y del continente. Di Benedetto fue un autor que se encontraba inmerso en su época y eso se puede rastrear en toda su obra.<sup>26</sup> Además, ocupó un lugar central en el campo cultural y fue ampliamente

---

<sup>26</sup> Los datos biográficos y las distintas informaciones extraídas de las cronologías confeccionadas por Nelly Cattarossi Arana (1991), Néspolo (2004) y Reales (2016) dan cuenta de una vida cultural sumamente activa desde sus inicios, en la que se mantuvo en estrecho vínculo con intelectuales y artistas. Los años de ingreso del escritor a la vida artística coinciden con la constitución -en 1939- de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo y se dan a través de su incursión en el periodismo -que sucede cuando aún era alumno de bachillerato-, a fines de la década de 1930. Si bien se trataba de aportes para un periódico semanal pequeño, estaban destinados a la sección de “Cine” y funcionaron, en tal sentido, como preámbulo de su posterior labor como Director de Espectáculos de *Los Andes*. Además, los recurrentes viajes tanto por Europa como por América lo llevaron a nuevos encuentros y a indagar y empaparse de otros lenguajes como el cinematográfico y el plástico. Estos datos biográficos dan cuenta de su temprana participación en la vida cultural de una provincia que, según deja registrado el mismo escritor en uno de los artículos que redactó durante 1944 para la revista *Millcayac* -publicación mensual de la que también colaboraron Juan Draghi Lucero, Rafael Mauleón Castillo y Emilio Pettorutti-, se destaca por el ambiente y las figuras de gran popularidad. En tal sentido, *Escritos periodísticos* (Adriana Hidalgo, 2016) permitió observar que por ese entonces las preocupaciones estéticas y el interés del autor por otras artes como el cine, el teatro y las artes plásticas ya se encontraban fuertemente arraigadas. Hoy en día no es novedad que Di Benedetto se mantuvo activo y receptivo a ese ambiente cultural en ebullición, y que esto le permitió conocer y conversar con escritores y artistas tanto a nivel nacional como internacional.

Entre los primeros contactos a nivel nacional se destacan, en 1952, Ernesto Sabato y Ezequiel Martínez Estrada. Di Benedetto integró parte del grupo de jóvenes que organizó la revista *Voces*, dirigida por Astur Morsella y que se formó a raíz de la presencia de ambos escritores en Mendoza. A su vez, durante 1954 colaboró en la organización de la filial de la SADE en su provincia, junto con Antonio de la Torre de San Juan y Américo Cali. Otro escritor que por esos años estuvo por la provincia fue Julio Cortázar, quien en 1945 dio clases en la Universidad de Cuyo. Respecto de si se conocieron o no, Néspolo recuerda que mientras

reconocido como uno de los exponentes más importantes de Latinoamérica. De hecho es uno de los doce novelistas que figuran en el libro de Günter Lorenz, *Diálogo con América Latina* (1972), que reproduce conversaciones con diferentes escritores, quienes pueden ser considerados -en palabras de Lorenz- “representante(s) de muchos otros autores del subcontinente” y que daban cuenta de cuáles eran las “tendencias” más importantes de la literatura latinoamericana (1972: 13). Se trata -continúa Lorenz- de una literatura cuyo aspecto más convincente parece ser su carácter “revolucionario” -aplicable tanto a la técnica como al contenido de las obras producidas-, y que al mismo tiempo pone en juego conceptos como “herencia cultural”, tradición, continuidad y conciencia histórica (1972: 14).

Ya desde sus primeros textos, la escritura de Di Benedetto da cuenta de dos rasgos relevantes. Por un lado, el interés por lo fantástico, que lo conecta con la línea de

---

Jaime Correas, en su libro *Cortázar, profesor universitario* (2004), lo niega rotundamente, Eduardo Montes-Bradley, en *Cortázar sin barba* (2004), afirma que el escritor teje en Mendoza una red que incluye los nombres de Ricardo Tudela, Antonio Di Benedetto e Iverna Codina (2017). Con quien sí no hay dudas que se conoció personalmente fue con Jorge Luis Borges, en 1956, durante el viaje de este último a Mendoza a fin de recibir el Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad de Cuyo. En esa oportunidad, Di Benedetto le realizó una entrevista para el diario *Los Andes* en la que se lee “un diálogo entre dos escritores [...] y no una entrevista de un periodista a un escritor ya famoso, como lo era Borges en mediados de la década del 50” (Reales 2016: 25). Dos años más tarde se reencuentran en Buenos Aires, cuando el por entonces director de la Biblioteca Nacional invitó al mendocino a dar una conferencia sobre género fantástico.

Sus vínculos directos con artistas e intelectuales del ambiente internacional comienzan en 1960, al recibir una beca del gobierno francés para realizar estudios en la Universidad de La Sorbona y perfeccionarse en periodismo. Durante su estadía estuvo con personajes importantes del cine como Alberto Cavalcanti que, como destaca Reales, había sido uno de los organizadores y productores de la legendaria compañía cinematográfica brasileña Vera Cruz (2016: 26). También conoció al poeta francés Jacques Prévert, a Eugene Ionesco y a Jean Paul Sartre. A su experiencia francesa se suma el viaje a Estados Unidos en 1965, invitado por el Departamento de Estado donde permaneció por unos meses. En ese viaje asistió a la entrega del Oscar en calidad de periodista especializado. Sus vínculos con el cine se estrecharon a partir de las consecutivas presencias como corresponsal en el festival de Cannes de 1960 y como miembro del Jurado Internacional de la Crítica y luego como corresponsal durante el Festival de Cine de Mar del Plata, en 1961 y 1962 respectivamente. Desde 1960, sus viajes fueron constantes. En 1967 viajó a Israel y entrevistó al premio Nobel de Literatura Shmuel Yosf Agnon. Luego, en 1971 visitó Sudáfrica, invitado por el gobierno de ese país. En 1973, también invitado por el gobierno, viajó a Alemania Occidental y recorrió varios países europeos como Suecia, Bélgica, Holanda, Suiza e Italia. En 1974 viajó a Colombia para participar en el Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana. Allí compartió con escritores como Mario Vargas Llosa, Jorge Edwards y Ciro Alegría.

renovación literaria que Borges y Bioy Casares inauguran en 1940 con la publicación de *Antología de literatura fantástica*. Por el otro, la fascinación por el cine y la utilización de ciertos recursos que promueven un acercamiento entre los dos lenguajes -el narrativo y el cinematográfico- lo acercan a los *films* del neorrealismo, a Bergman y a la *nouvelle vague* (Dámaso Martínez 2008: 182). Si bien Juan José Saer en el citado prólogo a *El silenciero* destaca la prosa narrativa del mendocino calificándola como “la más original del siglo” y a la que, desde “el punto estilístico es inútil buscarle influencias con otros narradores” porque “no los tiene” (1999: 69), lo cierto es que en sus textos encontramos -la mayoría de las veces de manera implícita- un constante diálogo con otros y, por lo tanto, una evidencia del acervo común que se encuentra latente dentro de su universo cultural. En este capítulo de la tesis se dará cuenta de las coincidencias -propias de la época- que se establecen con parte de la obra de Cortázar, así como también de la influencia que Borges ha tenido sobre el escritor desde sus primeros cuentos. En *Mundo animal*, Di Benedetto incorpora y reelabora de ambos autores todo aquello que le es funcional a su singular método de entender y reflexionar acerca de la creación y del proceso creativo. En directa relación con esto, en este capítulo se desarrollan también las conexiones -reinterpretadas, reelaboradas- con algunas de las concepciones románticas, así como también la múltiple presencia de intertextos que complejizan sus primeros cuentos. Sumado a esto, el modo de lo fantástico que se puede extraer de sus primeros relatos se observa más apegado al de los textos de Cortázar y de Borges. Ya en los escritos posteriores, las conexiones con las obras de ambos escritores tendrán una presencia diferente, en parte porque Di Benedetto irá proponiendo, en cada nueva experiencia de escritura, redefinir lo fantástico.

#### 4.1.1. Mariposas y conejos: Di Benedetto y Cortázar

En el primer cuento de *Mundo animal* titulado “Mariposas de Koch”, un narrador en primera persona arma su monólogo apelando a un receptor plural y contándole por qué escupe mariposas. Las reminiscencias de “Carta a una señorita en París” (1951), de Cortázar, se evidencian ya que ambos textos exploran la emergencia de “lo animal” o la “animalidad” -mariposas, conejitos- como atributos intrínsecos a los seres humanos.<sup>27</sup> Así, el principal punto de conexión entre esos textos es, de manera evidente, la expulsión de animales por la boca de los narradores quienes, por otro lado, nada pueden hacer para detener o mitigar tal situación. Como un vómito irrefrenable lanzan conejos y mariposas respectivamente. Son cuerpos que -según Criach- funcionan como zona de contacto entre el mundo humano y el animal, porque en ellos mismos se inscribe la subjetividad: “Por momentos campo de batalla, armonioso pasaje entre los seres, otros, y la mayoría de las veces, escenario para el drama simbólico de las carencias y los desencuentros del hombre consigo mismo, el cuerpo es el espacio-hábitat del ser viviente que hace posible su misma existencia” (2018: 51).

Willy Muñoz, en un artículo titulado “La alegoría de la modernidad en ‘Carta a una señorita en París’”, considera que el núcleo del cuento propone la relación entre la creación poética -representada por los conejitos- y su creador -el narrador protagonista-, y que además, la creación poética luego cobra vida propia fuera del creador (1982: 34). Algo

---

<sup>27</sup> Cabe aclarar que la cercanía entre publicaciones habilita a pensar las conexiones, pero no a leerlas bajo la “esfera de influencias” (Harold Bloom) sino más bien como dentro de una red de relaciones pertinentes en la que se incluirían además *El pentágono* (1955) -primera novela de Di Benedetto- y *Rayuela* (1963). Respecto de estos dos últimos textos, Néspolo señala que comparten un mismo principio de composición: “O, para decirlo sin eufemismos, *El pentágono* es la “novela de las Figuras” a la que Cortázar apuesta truncadamente en *Rayuela* y a la que solo habrá de arribar en *62. Modelo para armar* (2005: 8-9)”. Pero no son los únicos textos de estos dos autores que se pueden pensar conectados: como se verá en el capítulo “Violencia y fantástico”, tanto el cuento “Hombre invadido” como la novela *El silenciero*, ambos de Di Benedetto, se pueden leer en diálogo con “Casa tomada”, de Cortázar.

similar a la propuesta de Muñoz había sido insinuado por Di Benedetto en un escrito periodístico de 1973 en el que relata la visita de Cortázar a Mendoza. Hacia el final del artículo cita textuales las siguientes palabras del escritor -incluyendo las comillas para introducir el discurso directo-: “Me pondré de nuevo ante la máquina de escribir y me preguntaré si en este viaje, yo que nunca saco nada narrativo de los viajes, se me ha prendido algo sin darme cuenta, quizá sí, creo” (417). Di Benedetto reflexiona que en estas palabras Cortázar deja traslucir lo siguiente: “aparte de la urgencia de repasar las veinte páginas de texto que, con antigua devoción por el tema de los animales, ha escrito para un bestiario, láminas de Zötl (austríaco, siglo XIX), *tiene que dar curso a una cantidad de cuentos que le están viniendo como conejitos*” (417, destacado nuestro).

Partiendo de lo formulado por Di Benedetto y luego por Muñoz, se observa que la problemática del cuento de Cortázar estaría propuesta a partir del conflicto inerte que supone la relación entre la creación poética pura -los conejitos- y el mundo representado en el relato: el resultado del contacto de los conejos con el mundo termina pervirtiéndolos, transformándolos en seres destructores y monstruosos que arrasan con todo lo que se presenta a su paso -principalmente los objetos referentes a la tradición diseminados por el departamento-. Por lo tanto, una de las lecturas posibles es autorreferencial, si se toma en cuenta la relación que se puede establecer entre los animales que el personaje expulsa -el del cuento de Cortázar y también, como se verá, del de Di Benedetto- y la creación artística.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Si bien en ambos cuentos la boca es la parte del cuerpo destinada a su expulsión en “Mariposas de Koch” es también el sitio por donde ingresan en primer lugar los animales provenientes del exterior, rasgo que -como se verá- lo conecta con la concepción del genio creador proveniente de la tradición romántica. No es el único cuento en el que sucede esto: en “En rojo de culpa”, también de *Mundo animal*, las ratas que en principio habían “contratado” al narrador protagonista para que sirviese de una suerte de chivo expiatorio, terminan por atacarlo, desgarrándole la nariz y los labios, e ingresan a su cuerpo, nuevamente, por su boca.

Para Criach las zoografías de Di Benedetto señalan puntos de contacto entre lo humano y lo animal por lo que: “El animal no representa al hombre como si este portara el disfraz de bestia, sino que en la idea de lo animal está encarnada la idea de lo humano, y viceversa. ¿Dónde están los límites entre uno y otro?” (2018: 55). Justamente, tanto el ingreso como la expulsión de lo animal por la boca representan el momento en el que las diferentes especies se reencuentran. Las mariposas que entran al sujeto se transforman impregnándose de comportamientos humanos: se enamoran, viven juntas, forman una familia.

José Bianco es otro escritor que, por esos años y de manera similar, exploraba aspectos de lo fantástico a partir de los contactos entre lo animal y lo humano. Di Benedetto, Bianco, Cortázar, han apelado a lo animal en sus textos, muchas veces para dar cuenta de lo impreciso, confuso y vago de la existencia humana. Sus relatos aceptan la aparición de lo inexplicable como parte integral del mundo y juegan con las posibilidades epistemológicas y empíricas que eso permite. Lo inexplicable, que está estrechamente ligado a lo animal, es a su vez inseparable de lo humano. Tal vez por ese reconocimiento, por esa cercanía, es que no se percibe como un misterio amenazante sino como una posibilidad cognoscitiva. Esto se debe principalmente a que los personajes no se sorprenden ni horrorizan por el hecho de vomitar mariposas o conejos: sus razonamientos, su forma de mirar el mundo, no es mimética respecto de un referente de lo real. Son miradas -la de los personajes- que no están condicionadas por una causalidad extratextual, de tipo realista. Se trata de cuentos que no necesitan la preparación de lo insólito en su estructura, sino que lo muestran inmediatamente para poder mejor “violentarlo” con registros lúdicos: lo extraordinario deja de ser visto con solemnidad. Es en este sentido que lo fantástico en estos textos se puede pensar por un lado como herramienta de indagación sobre la densidad de la existencia y por el otro, y de manera similar a Borges con su concepto de “invención”, reafirman lo

puramente literario mediante la anulación de la oposición tradicional de realidad y ficción. En el cuento de Cortázar, la presencia de lo asombroso o extraño -encarnado en los conejos que el protagonista vomita- habilita la reflexión acerca de los impactos negativos que generan el choque entre el artista y su obra -pensados como un todo- y el ambiente en el que se encuentran. Para alcanzar esa reflexión es necesaria e imprescindible la presencia de la imaginación asociada a la invención.<sup>29</sup> Al reparar sobre la imaginación, Agamben la considera una categoría o determinante en todo sentido: “en el vértice del alma individual, en el límite de lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo común, la imaginación es la escoria extrema que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno” (Agamben 2007: 16).

El relato de Di Benedetto, con sus mariposas que deciden vivir dentro del sujeto y luego abandonarlo, se alinea con la lógica de lo fantástico inaugurada por Borges y Bioy Casares, que pondera la invención como vertebrante: el cuento “no se propone como una transcripción de la realidad” sino como un “objeto artificial” (Borges, “Prólogo a *La invención de Morel*”). Particularmente en este texto el artificio se muestra a partir de dos recursos: el primero es la inclusión de giros improcedentes en el lenguaje rioplatense -el narrador dice “veréis”- y el segundo es el de la intertextualidad, cuyas referencias promueven la reflexión sobre el proceso de escritura y sobre la ficción misma, lo cual genera el efecto de que el universo ficcional establece sus bases desde la literatura.

A su vez, la curiosidad, la búsqueda por indagar los misterios de la vida, es la llave que permite el acceso por parte del sujeto protagonista hacia lo desconocido. Las mariposas

---

<sup>29</sup> Se trata, como se explicará más adelante, de una conexión con Borges: la imaginación está íntimamente ligada a la capacidad de invención, que a su vez es uno de los rasgos centrales dentro de las consideraciones de lo fantástico que el autor de *Historia universal de la infamia* (1935) destacaba en los citados prólogos a *La invención de Morel* (1940), *La metamorfosis* (1915) y *Las ratas* (1943).

existen antes -e independientemente- del sujeto. El protagonista es un observador del entorno. Ha prestado atención a la forma de actuar de su burro y ha conjeturado que la “placidez de vida” y la “serenidad de espíritu” se deben al acto de mascar margaritas y, por qué no, mariposas. Esta indagación del medio es característica de la narrativa del autor y a ello también hace referencia Premat cuando analiza lo fantástico “como una manera de mirar” (2009b: 19). Pero la particularidad de este protagonista es que no solo observa el comportamiento de su entorno, es decir, de lo independiente de él mismo, sino que además intenta imitarlo para así alcanzar un estado que no posee. En otras palabras, el sujeto en algún punto intenta mimetizarse con ese ambiente. Se pueden aislar aquí zonas de contacto con las ideas románticas, en este caso, de Fichte, para quien todo el ambiente está centrado en agudizar el sentido para la participación del yo, es decir, para la propia actividad en la formación del mundo (Safranski: 71).

Di Benedetto reinterpreta los postulados románticos según los cuales el mundo no es algo que se contrapone al sujeto tan sólo desde fuera, no es un determinado objeto extraño, sino que está empapado de yo, y los reelabora proponiendo un yo que se empapa del mundo. La narración se ubica así en el límite entre el mundo representado y el mundo imaginado. Para Di Benedetto, al igual que para Fichte, el concepto de “imaginación” expresa la movilidad con que el hombre se lanza hacia estos espacios. En el citado artículo sobre la visita de Cortázar a Mendoza, Di Benedetto destaca la imaginación del autor de *Rayuela* anotando lo siguiente:

Dice agua y describe algo de lo que le pasa, y nos está empujando hacia sus acuarios; su estar adentro o estar afuera, indefinido o intercambiable; lo maravilloso dentro de lo cotidiano; sus monstruos tan naturales... *La cadena se eslabona sola, alimentada de lecturas de las que, ciertamente, es culpable, por sobra de imaginación. (Con ella, y con otros dones y empeños, se ha hecho singular y enorme en la literatura)*” (416, destacado nuestro).

Kant había utilizado ya el concepto de imaginación para designar la energía inherente a la percepción y al conocimiento, y en Fichte ese concepto se convierte en la clave de todo el sistema. Fichte no se refiere solamente a la imaginación consciente en el sentido de la fantasía, sino que habla además de una imaginación que actúa inconscientemente, la cual opera en el yo antes de que éste adquiriera conciencia de sí. Lo que está como base es el sujeto, el yo que actúa y que conoce. No hay nada que conduzca más allá del absolutismo de este yo, pero todo conduce hacia dentro de él (Safranski: 72-73).

#### **4.1.2. La literatura como forma de conocimiento: Di Benedetto y Borges**

Continuando con las filiaciones con otros autores, el caso de Jorge Luis Borges es esencial. Si Di Benedetto dialoga implícitamente con Cortázar a partir del primer cuento de *Mundo animal*, con el autor de *Ficciones* no es tan pudoroso y directamente lo menciona en las palabras que sirven como introducción para dicho libro. Una de las conexiones se puede comenzar a establecer a partir de algunos de los intereses de Borges que se observan principalmente en sus textos de la década del 20. Allí la realidad presentada -y representada-, al hablar de Buenos Aires y de sus barrios, por ejemplo, es aquella que primero ha pasado por el tamiz del sujeto. Así se observa en la afirmación que proclama que “es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros” (2011 v1: 129). Es decir que la ciudad de Buenos Aires que se lee en los textos de Borges es la que, en primera instancia, ha sido moldeada por la subjetividad del yo. La realidad es literaria -y es poética- porque es inseparable del sujeto que la vive. Desde esta perspectiva retoma y reelabora los postulados de la filosofía idealista -interpretando a Berkeley a través de los ojos de Hume- según los cuales el mundo es una construcción mental reducible a vacuas apariencias, moduladas y delimitadas por nuestra facultad cognoscitiva (Martín: 8). De ahí que en textos

como “La Pampa y el suburbio son dioses” afirme : “Es indudable que el arrabal y la pampa existen del todo y que los siento abrirse como heridas y me duelen igual” (2011 v2: 26). Es decir, que si el arrabal y la pampa existen, es solo porque el poeta los siente.

Para Elsa Repetto la ciudad de Buenos Aires aparece en la obra de Borges “como un proceso y no como un objeto, como una masa enmarañada de sentimientos, de deseos, de épocas diferentes, pero que apoya sobre elementos bien materiales” (1994: 18). Al Di Benedetto de estos primeros años, en cambio, el paisaje no lo roza. Sus textos lo excluyen, lo ignoran.<sup>30</sup> Pero como mencionamos, lo exterior al sujeto ingresa a partir de otros elementos, muchas veces animales -mariposas, pericote, mono, pájaros, perros, ratas-. Lo particular es que estos seres, signos portadores del mundo de lo real representado, son justamente los disparadores del otro mundo: el de la invención, el de la imaginación, el de la poesía. Es de esta manera que sus cuentos reelaboran la concepción de la “invención” similar a Borges. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), Borges describe un universo completo que ha sido creado, inventado por una sociedad secreta de astrónomos, biólogos, poetas, pintores, etc. Generaciones y generaciones de sabios que han dedicado su vida a crear Tlön. Las noticias primero y luego los objetos de este lugar imaginado van irrumpiendo en la realidad representada. Es así que objetos que pertenecen al planeta inventado se hacen presentes en la realidad. Di Benedetto hace uso de una técnica de invención similar a la propuesta en “Tlön...” -pero también en muchos otros de los cuentos de Borges-, que obedece a concepciones sobre la percepción y a estéticas también similares. En sus cuentos es lo externo al sujeto lo que una vez que ha entrado en contacto

---

<sup>30</sup> En sus textos posteriores -*Zama*, “Aballay”, “Pez”, “Tríptico zoo botánico con rasgos de improbable erudición”, etc.- el espacio se vuelve relevante en tanto que ocupa un lugar en las narraciones e incide sobre las acciones -y el destino- de los personajes. Sin embargo, como señala Marcelo Cohen en su artículo “El mediador” -y refiriéndose a “Aballay”- el tiempo se vuelve espacio (2008: 141), por lo tanto, la inclusión de la categoría de espacio se da intercedida, subordinada, a la de tiempo. Ambos, espacio y tiempo se presentan con sus límites diluidos, imprecisos.

con éste se instala en primer lugar en el plano de la creación ficcional y, una vez allí, resulta imposible discernir los límites entre lo interno y lo externo, entre la invención y la realidad. Se trata, ni más ni menos, de concretar el postulado vanguardista del ultraísmo y el creacionismo a partir del cual el sujeto otorga entidad de real a los objetos imaginarios o que emanan de su imaginación.

#### 4.1.3. Mundo, mariposas, literatura

Entre los cuentos que integran la famosa *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, uno de los más recordados es “Sueño de la mariposa”, texto del que por otro lado Borges hace uso para sostener una de sus argumentaciones en “Nueva refutación del tiempo”. Se trata de una de las paradojas de Chuang Tzu recogidas por Herbert Giles en 1889.<sup>31</sup> Borges, como es de esperar, realiza sus modificaciones y selecciona solo una parte, que es la que aparece en la antología. El texto que reescribe es el siguiente: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (1967: 158).

La paradoja presenta la ambivalencia entre sueño y realidad -o sueño y vigilia-, confundiéndolas. Que en el primer cuento de *Mundo animal* lo fantástico se haga presente a partir de las mariposas, permite trazar un vínculo con la paradoja anterior. Más aún porque -como ya se mencionó- en el prefacio reconoce la figura tutelar de Borges escribiendo que fue él quien lo “animó con su ejemplo, en ‘La muerte y la brújula’” (1953: 8). Si bien Di

---

<sup>31</sup> El texto original, que figura en el libro de Giles de 1889 es mucho más largo: “Once upon a time, I, Chuang Tzu, dreamt I was a butterfly, fluttering hither and thither, to all intents and purposes a butterfly. I was conscious only of following my fancies as a butterfly, and was unconscious of my individuality as a man. Suddenly, I awaked, and there I lay, myself again. Now I do not know whether I was then a man dreaming I was a butterfly, or whether I am now a butterfly dreaming I am a man. Between a man and a butterfly there is necessarily a barrier. The transition is called Metempsychosis” (1889: 32).

Benedetto alude directamente al cuento “En rojo de culpa”, se pueden extraer algunas hipótesis que van más allá de ese relato.<sup>32</sup> En principio estas páginas introductorias parecen dialogar con el prefacio que Borges escribió para *Artificios* en 1944: siguiendo su ejemplo, el autor de *Mundo animal* explica los móviles del relato (Néspolo 2004: 40). Pero Di Benedetto toma de Borges algo más, tal vez aquello que denomina “literatura evolucionada” y que comprendería una forma de lo fantástico cercana a la borgeana, no a nivel temático, sino a nivel compositivo. Es más, “La muerte y la brújula” es un cuento que ocurre -según afirma Borges en el prefacio- “en un Buenos Aires de sueños”. Nuevamente la paradoja de Chuang Tzu y las mariposas. Si bien en el primer cuento de Di Benedetto no se puede hablar de una problematización de la dicotomía sueño- vigilia, se detecta sí una configuración de la realidad representada a partir de la imaginación; y el elemento que sirve de vínculo es, justamente, el conjunto de mariposas.<sup>33</sup> En el prólogo a la *Invencción de Morel*, Borges caracteriza la novela de Bioy Casares como una “obra de imaginación razonada” y el mismo Bioy Casares destaca -en el prólogo a *Antología de literatura fantástica*- dentro de los “argumentos fantásticos” las “fantasías metafísicas”: construcciones narrativas que siguen sus propias leyes y que a la vez son autorreferenciales en tanto ejercicios de inteligencia que están destinados a “lectores intelectuales, estudiosos

---

<sup>32</sup> Néspolo, con respecto a esta mención, se pregunta a qué se refiere el escritor con la palabra “ejemplo”. Considera que existen tres posibles respuestas: buscar si se encuentran conexiones entre ambos cuentos, pensar la palabra “ejemplo” en relación al modo en que Borges “ejerció” la literatura varias décadas antes, o proponer que Di Benedetto invoca a Borges más que para el relato “En rojo de culpa”, para justificar su “Página introductoria” donde él, igual que Borges en el “Prólogo” del año 1944, da una breve explicación de los modos y móviles del relato (2004: 40).

<sup>33</sup> Arce trabaja esta hipótesis en un preciso análisis sobre *El pentágono* (1955). En su artículo señala que el texto de Di Benedetto no propone un desencanto de la imaginación frente a la realidad, sino que afirma la potencia de la imaginación para “intensificar una experiencia que no quiere saber nada con distinguir lo real de lo irreal” (2018: 265). La imaginación adquiere un lugar relevante, preponderante en sus textos. Pero no como un estatuto opuesto a lo racional, lo verosímil, o lo real representado, sino como el elemento compositivo de las ficciones configuradas en estos cuentos.

de filosofía, casi especialistas en literatura”.<sup>34</sup> En el cuento de Di Benedetto las mariposas son las que sirven de vínculo con la invención, la filosofía y la tradición literaria. Son, a su vez, las que propician la “zona paraxial” que según Jackson (1981) sirve:

to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely “real” (object), nor entirely “unreal” (image), but it is located somewhere indeterminately between the two. This paraxial positioning determines many of the structural and semantic features of fantastic narrative: its means of establishing its “reality” are initially mimetic (“realistic”, presenting an “object” world “objectively”) but then move into another mode which would seem to be marvelous (“unrealistic”, representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the “real” (19-20).<sup>35</sup>

En “Sueño de una Mariposa”, la “zona paraxial” está representada por el sueño y lleva a la indefinición, a la vacilación sobre la identidad del sujeto. Si bien la enunciación en el texto original está a cargo de un narrador en primera persona y en la reescritura de Borges, de un narrador en tercera, es en ambos casos el sujeto el que se disuelve entre la indeterminación de si se trata de un ser humano llamado Chuang Tzu o de una mariposa, principalmente porque no puede establecer cuál es el terreno de la vigilia y cuál el del sueño. De hecho el título que Borges elige para la parábola juega con esa imprecisión: la preposición “de” es ambigua en tanto puede designar pertenencia -se trata del sueño que tuvo una mariposa- como señalar el contenido -el sueño versó acerca de una mariposa-.

---

<sup>34</sup> En el prólogo a *Antología de la literatura fantástica* (1940), Bioy Casares enumera los argumentos fantásticos y considera dentro del tema “Fantasías metafísicas” cuentos donde “lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento” (1967: 12). Allí incluye “la historia de Chuang Tzu y la mariposa” (1967: 12) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” con el que, afirma “Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz [...] destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura” (1967: 13).

<sup>35</sup> [para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto), ni enteramente “irreal” (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. Este posicionamiento paraxial determina muchas de las características estructurales y semánticas de la narrativa fantástica: los medios de que se vale [la narrativa fantástica] para establecer su “realidad” son inicialmente miméticos (“realistas” que representan “objetivamente” un mundo de “objetos”), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso (“no realista”, que representa aparentes imposibilidades) si no fuera por su base inicial establecida en lo “real”] (1981: 19-20) [traducción nuestra].

En estos primeros textos de Di Benedetto entorno y sujeto están en primera instancia claramente diferenciados. Así se observa, por ejemplo en “Reducido” -cuento también incluido en este primer volumen- en el que el narrador protagonista cavila entre la posibilidad de irse a vivir al mundo de los sueños, con su perro también soñado. La realidad, es decir, aquel espacio del mundo representado que se corresponde con la vigilia del narrador, es escuetamente mencionada en el relato mediante la contraposición noche/día. Durante el día no tiene “perro y sí muchas fatigas” y su vida es “miserable”. Reducido -así es el nombre que le da al perrito soñado- es una creación, un producto de su imaginación que, por otro lado, no domina ya que le ha llegado “paulatinamente, como una integración demorada” (34).<sup>36</sup> La habilidad imaginativa se concibe así como un proceso, no es producto de una inspiración repentina, sino que se trata del resultado de un trabajo, se convierte en destreza. El terreno de la vigilia es, sin embargo, necesario para que aquélla pueda desarrollarse. De hecho la preocupación del narrador se dispara a partir de la comparación entre Reducido y el resto de los perros: “Tampoco advierto -he aquí otra cuestión importante-, por más que observe, que crezca ni siquiera un poquito, siendo como es tan natural que los perros de corta edad se desarrollen casi de día en día, como cabría decir exagerando un tanto” (34-35).

El narrador protagonista -mediante el poder de su imaginación, pero también sirviéndose de su experiencia del mundo durante la vigilia- se convierte en creador. Puede como tal, alcanzar una “imitación de la creación y de la naturaleza no solo en lo real sino también en lo posible, su composición” (Abrams 1975: 402). Sin embargo, no controla este terreno a la manera de un dios que dispone, sino que, por el contrario, se somete él mismo a

---

<sup>36</sup> Para los cuentos de *Mundo animal* se trabajará con la edición de 1953 y en los casos en los que sea necesario el contraste -o que se trate de cuentos que no estaban incluidos originalmente en la primera-, con los de la edición de 2009.

la posibilidad de convertirse en una pieza más dentro del terreno de los sueños: el final del cuento lo encuentra considerando la propuesta que Reducido le ha hecho -invirtiendo la suya inicial- de irse con “él a los sueños”.

Volviendo a “Mariposas de Koch”, en este cuento la realidad representada también ingresa al sujeto a través de un elemento externo: mariposas blancas, tan blancas como las margaritas de las que se alimenta su burro. Pero el producto creativo, resultado de esa interiorización del sujeto, resulta aterrador y destructivo y está representado en esta historia por los cuajarones de sangre, que algunos confunden con una enfermedad terminal. En el caso de “Reducido”, si bien el producto de su creación en principio no podría asociarse a un elemento aterrador, sí resulta inquietante. De hecho, en cierto momento lo asimila a una pesadilla:

Es, entonces, mi Reducido, como una persistente pesadilla, que vuelve siempre, igual, torturante, y aunque él no puede considerarse de ningún modo una pesadilla y si lo fuera sería una pesadilla simpática, justamente como las pesadillas me tiene el corazón sobresaltado, no en el momento en que se extingue, sino en el día, por la probabilidad, nunca desechable, de que en la noche no vuelva (35).

Lo que perturba en ambos cuentos es la posibilidad que de un elemento propio de un plano trascienda hacia un territorio que le es extraño: las mariposas -imaginación- al plano de la realidad representada del sujeto narrador, o el sujeto narrador -vigilia- al mundo del perro -los sueños-.

#### **4.1.4. Los intertextos de “Mariposas de Koch”**

Se suman al cuento “Mariposas de Koch”, a pesar de su brevedad, una serie de intertextos implícitos. Su presencia, que en otros relatos del libro será aún más marcada, va de la mano con una forma de concebir la literatura -e incluso la vida- como un organismo

que todo lo abarca y lo comprende: los textos no son estructuras cerradas y no han comenzado ni terminan en el cuento. Pero principalmente, reafirman el aspecto autorreferencial del cuento que, en tal sentido, se propone a su vez como un ejercicio intelectual en el que confluyen tradiciones literarias y filosóficas. Evidencian a su vez su condición de artificio, de “imaginación razonada” (Borges).

La alusión inmediata que salta a la vista desde su paratexto se da con el título, que lo conecta con Robert Koch, científico alemán que descubrió el bacilo que causaba la infección de la tuberculosis. Se sabe que la tuberculosis fue para los románticos una de las enfermedades que representaba una forma superior de vida más espiritual y profunda. Susan Sontag escribe al respecto que:

La enfermedad era un modo de volver “interesante” a la gente, que es la definición original de “romántico”. (Schlegel, en su ensayo “Sobre el estudio de la poesía griega” [1795], propone “lo interesante” como ideal de la poesía moderna, es decir, romántica). “El ideal de la salud perfecta -escribía Novalis en 1799-1800-, sólo es interesante científicamente”; lo realmente interesante es la enfermedad, “que pertenece a la individualización” (2012: 20).

Considerando lo anterior, es posible relacionar en primera instancia este cuento con la tradición romántica desde su vínculo con la enfermedad: la temática de la tuberculosis ingresa en el texto poético y se transforma en propulsora para que el sujeto enfermo se vuelva “interesante”, siguiendo el ideal romántico. En el texto de Di Benedetto ese vínculo está exacerbado en tanto y en cuanto está representado, además, por mariposas: frágiles, blancas y etéreas, visten las características de la poesía más pura. Así, el sintagma que se refiere al “carácter romántico supponible en una mariposa” (11-12) sugiere la identificación del lepidóptero como símbolo poético de la tuberculosis, pero también como símbolo de la poesía o incluso de la producción literaria. Además, el uso de la segunda persona castiza: “veréis” (11) o del término “obscuridad” (13) -que mantiene idéntico en las sucesivas

reediciones-, pueden pensarse como palabras puente que al mismo tiempo que reafirman la condición de artificio de lo narrado -propios de un léxico en desuso- unen su texto con la tradición romántica española o al menos, con esa concepción romántica del poeta enfermo.

Pero la conexión con tal tradición va mucho más allá del mero vínculo temático o formal: es justamente en sus postulados filosóficos donde se encuentran mayores contactos, y principalmente en la forma en que estos están dispuestos en el texto:

The work of the Romantics is filled with appeals to art and to history and to what is a seemingly cryptic "longing for the infinite". One might then justifiably ask: how are we to get answers to any important questions from the Romantics if they seem to pull us in a direction away from the structural arguments of the philosophers? After all, it is likely that in order to develop a position of anything, one needs a "serious" system (not a playful one composed of fragments and dialogues) (M. Frank 2003: 10).<sup>37</sup>

En este sentido es que es posible leer a la mariposa como un símbolo clave en el cuento: para los antiguos griegos era el emblema del alma y entre los tópicos tradicionales, el motivo de la mariposa destinada a abrasarse en las fuentes de la luz. Claro que en este caso las mariposas no van hacia la luz, sino, por el contrario, hacia la oscuridad del ser humano. La problemática de la existencia se hace presente a partir de sus contactos con la literatura: en *Crimen y castigo*, Dostoievsky utiliza el símil de la mariposa atraída hacia su destino fatal para simbolizar dramáticamente la invencible angustia del protagonista, Raskólnikov, cada vez más inexorablemente cercano al desvelamiento y castigo de sus crímenes.

Las mariposas de Di Benedetto no solo van hacia la oscuridad, sino que tienen impulsos suicidas. Sin embargo, se reproducen en su interior: de las que ingresaron y

---

<sup>37</sup> [La obra de los románticos está llena de apelaciones al arte y a la historia y a lo que parece ser un críptico "anhelo por el infinito". Uno podría preguntarse justificadamente: ¿cómo vamos a obtener respuestas a cualquier pregunta importante de los románticos si parece que nos alejan de los argumentos estructurales de los filósofos? Después de todo, es probable que para desarrollar una posición de cualquier cosa, uno necesite un sistema "serio" (no uno jugueteón compuesto de fragmentos y diálogos)] [Traducción nuestra].

formaron pareja, nacen nuevas, “teñidas en lo más hondo de [su] corazón, que vosotros, equivocadamente, llamáis escupitajos de sangre” (13). En el relato de Cortázar, los conejitos son puramente producto del individuo y solo en la permanencia y contacto con el exterior se van volviendo entes destructores. En los textos de Borges, las dicotomías se disuelven y lo irreal, paradójicamente, se construye desde el conocimiento -la indagación filosófica- y configura un entorno en el que es imposible distinguir los planos de realidad y fantasía.<sup>38</sup> El texto de Di Benedetto, en cambio, propone una tercera opción: lo exterior al sujeto, la realidad representada, propicia los elementos esenciales para la creación, es decir, para el desarrollo de la fantasía, de la imaginación. A su vez, es por medio de la creación, de los productos de ésta y su contacto con el mundo exterior al sujeto, que se alcanza la dimensión de lo fantástico. Pero el resultado, el objeto que nace desde las profundidades del sujeto creador, es oscuro, teñido de sangre y de muerte. Lo fantástico en Di Benedetto no se puede desligar de lo trágico, y es tal vez, en ese aspecto que se encuentra la mayor coincidencia con la estética romántica.

Siguiendo con lo anterior, se puede conjeturar que existen ciertos elementos cuyo contenido simbólico apunta en principio a una reflexión sobre la relación entre la realidad, la imaginación y el sujeto creador. Cada uno de ellos representados por entes concretos en el cuento: las mariposas blancas -es decir, el objeto proveniente del mundo real-, las mariposas rojas -nacidas desde el interior del sujeto creador, que simbolizan, por lo tanto, la imaginación- y el narrador protagonista -es decir, el creador-.

---

<sup>38</sup> Un ejemplo es el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan”: en el momento en que Stephen Albert expone la posibilidad de la existencia de un sinfín de líneas temporales que se ramifican como los diferentes senderos que pueden tomar la historia, Yu Tsun puede percibir esa nueva realidad: “Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas” (2011 v5: 95).

Safranski explica que Schopenhauer, lo mismo que Novalis, realiza una distinción entre el conocimiento según el principio de causalidad -lo que él llama “representación”- y la forma íntima, ligada al cuerpo, de entender la naturaleza desde dentro:

Sólo en mí mismo, dice Schopenhauer, experimento lo que es el mundo más allá de lo que a mí se me da en la representación. El hombre que se experimenta a sí mismo tiene una vivencia de la dimensión interior del mundo. Schopenhauer escribe en sus apuntes: “Hemos ido hacia fuera en todas las direcciones, en lugar de entrar en uno mismo, donde ha de resolverse todo enigma”. Lo que es el mundo, además de ser mi representación, es para Schopenhauer la voluntad experimentada en el propio cuerpo, la voluntad como aquel poder oscuro de la vida que actúa en el hombre igual que en la naturaleza entera (2009: 106-107).

En el caso de “Mariposas de Koch”, la metáfora romántica del “desborde”, de lo interno que se hace externo funciona de manera ejemplar: las mariposas rojas, las mariposas de Koch, teñidas de la sangre del narrador, luego de haber habitado y haberse criado en su corazón, tienen el impulso, el deseo de ir más allá “fuera de [su] corazón y de [su] cuerpo” (12). Son, a su vez, símbolo de la imaginación del narrador, ya que nacen en su interior. Lo singular es que, como se mencionó, parte del origen de esta “invención” está anclado en elementos del exterior, es decir, tanto en las mariposas blancas que ingresaron en el narrador, como también en el bacilo de Koch. Resulta posible de esta forma extraer una concepción cercana a la que Coleridge propone en la conferencia *Sobre poesía o arte* (1818), según la cual el arte es un mediador entre la naturaleza y el hombre. Siguiendo esta línea “Mariposas de Koch” puede ser leído como una reflexión sobre el arte y su producción, concebidos como síntesis entre la naturaleza -representada por las mariposas blancas y también por la enfermedad de la tuberculosis-, y el sujeto creador quien -procesándola en su interior- la resignifica, atribuyéndole estatuto artístico. Es, desde esta perspectiva, no solo el primer cuento del primer libro publicado por el autor, sino también

un relato que permite leer simbólicamente una determinada concepción de la creación asociada a la imaginación y a las técnicas narrativas vinculadas a la invención borgeana.

#### **4.2. Nuestro patrimonio es el universo. “Amigo enemigo”: las fuentes literarias y el nacimiento del genio creador**

En *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Premat analiza la figura de autor en ciertos textos de Di Benedetto. Específicamente se detiene en *El silenciero* y la forma en que se tematiza “la historia de una escritura” y una “identidad de escritor” (2009a: 106). Encuentra que otros dos relatos presentan situaciones análogas: *Los suicidas* y “Amigo enemigo”. Respecto del cuento, destaca que la actividad de escritura aparece vinculada, entremezclada con el horror producido por la filiación: la imaginación del protagonista estará alimentada por la biblioteca, fruto de la herencia paterna.

La historia, que nuevamente se estructura a partir de un narrador protagonista, cuenta que ha perdido la voz en el mismo momento en que observó a su padre colgando de la ducha, luego de haberse suicidado. El padre suicida, así como la mariposa en el cuento previo, son experiencias exteriores al sujeto y son fundamentales para su configuración como creador; es a raíz de estos condicionantes externos que su figura se construye.

Su progenitor lo ha dejado huérfano y mudo, es decir, falto de padre y de voz. Sin embargo, le ha quedado como herencia, o como lastre, su biblioteca. A pesar de no desearla, debe acarrearla consigo en su deambular por diferentes pensiones. Si bien se trata de textos escritos y, por lo tanto, factibles de ser asociados a la creación literaria, están alejados de la “alta cultura” y de la literatura en general. Son dos “cajones de libros de

química antigua que alternan con cabalísticos, astrológicos y quirománticos” (14). En una de las pensiones, un pericote que ingresa del exterior se esconde entre los cajones de libros y, al poco tiempo, comienza a comerlos. Para evitar que los destruya, el narrador junta la miga del pan para alimentarlo, generando así la transformación del pericote en un ser monstruoso que lo ataca. El protagonista se defiende con una lapicera y se desmaya. Cuando despierta, solo queda el rastro de sangre que ha dejado el monstruo en su huida.

En este cuento se observa el montaje del relato a partir del fragmento. El texto está estructurado en seis secciones separadas entre sí por tres asteriscos. Se trata de un método de división común en su escritura: marcas que denotan ausencias temporales, es decir, lo no narrado y -en consecuencia- el silencio. A la vez que cada segmento es parte de la estructura del relato, posee una cierta independencia del resto. Contemplan en sí mismos núcleos narrativos propios que podrían agruparse de la siguiente manera: 1- los libros, el padre suicida, la mudez; 2- el pericote, los niños, el sueño; 3- el sonido, la leyenda, la imaginación 4- herencia, guerra; 5- escritura, bestia cebada, lapicera/puñal; 6- escritor, creación, escritura. Al aislar los núcleos se observa que la estructura responde a una suerte de recorrido iniciático en el que el personaje atraviesa diferentes etapas para finalmente superar la última prueba que será el enfrentamiento con el pericote y con todo lo que se ha dotado simbólicamente a este roedor a lo largo del relato.

#### **4.2.1. Primer apartado: los libros, el padre suicida, la mudez**

La oración con que inicia el cuento es la siguiente: “Eran de mi padre y quedaron para mí” (14). Contiene, según se puede observar, una elipsis nominal: el sujeto tácito de este comienzo obliga a buscar el referente más adelante, dos oraciones después. Se destaca, de esta manera, más que el interés por el objeto en sí, lo que este objeto representa para el

narrador: el legado paterno que quizá nunca tocará. Al referirse a éste, el narrador afirma que los libros: “Tienen algo de mi padre o él tenía algo de ellos, y yo nada tengo de él excepto esto. // Excepto esto y la mudez. No era mudo él, no. Pero fue por él” (14). Sigue, mediante la economía narrativa, el juego con los pronombres y la ambigüedad referencial. El sentido de estas cuatro oraciones está a la vista: explica que nada ha heredado de su padre excepto los libros y que, paradójicamente son los libros los que “tienen algo” de su progenitor, no el narrador, a quien aparentemente no lo han alcanzado ni el carácter ni -podría suponerse- los rasgos físicos que denoten su herencia. Sin embargo, al analizar en detalle la estructura del fragmento es posible advertir que la línea de razonamiento no está únicamente organizada a partir de las vinculaciones de causalidad, sino que principalmente se mantiene por una conexión rítmica y sintáctica. En la primera oración, la elipsis del sustantivo “libros”, sostenida a partir del verbo, del pronombre personal “ellos” y del demostrativo “esto” es la línea que traza el recorrido y que une, como un hilo de Ariadna, la figura del padre y del narrador. Pero además genera un movimiento de vaivén entre los diferentes extremos: el verbo y el pronombre final hacen referencia al mismo objeto. Efecto de ida y vuelta ligado al ritmo, que se acentúa en las tres oraciones siguientes a partir de las repeticiones del pronombre demostrativo -que hace referencia a los libros-, del sustantivo “mudez” -y del adjetivo “mudo”- y del pronombre personal “él”. Los libros eran del padre y ahora son de él, tienen características del padre y él no tiene ninguna, el padre no era mudo y el narrador sí, la causa de su mudez es la muerte violenta del padre. Se traza una suerte de recursividad de la que es imposible salir: el narrador está estancado en un lugar, fijado temporalmente en un estado sin poder su superarlo.

#### 4.2.2. Segundo apartado: el pericote, los niños, el sueño

El pericote que ingresó a la habitación de la pensión lo hizo buscando asilo, huyendo de un grupo de niños que se bañan “en el canal, bajo el sauce” y “pasan las horas desnudos, alborotando” (14). El narrador, por lo tanto, se muestra en principio como una suerte de protector que le ofrece refugio a este animal -“que de tan joven podía confundirse con un ratón” (14)- frente a la crueldad de los niños. La primera imagen que ofrece de los niños es, en tal sentido, negativa. Son los atacantes. Sin embargo, como en el anterior apartado, el narrador deliberadamente promueve la confusión de los referentes a los que alude. Su discurso se pronuncia manifiestamente impreciso, poco claro, evasivo, al momento de referirse al pericote y a los niños. Las palabras del narrador confunden los atributos de los niños y el pericote: el roedor es el ser indefenso, que busca escapar de esos pequeños, que, en cambio, “escarban las cuevas” y juegan a cazar y de vez en cuando “muere alguno, de los chicos, se entiende, que muere ahogado” (15).

El verbo “escarbar” está atribuido a los infantes y, por lo tanto, los acerca a una actividad propia de los roedores. Nuevamente, el sintagma -mediante el uso del hipérbaton- está dispuesto de manera tal que no queda claro quién es el agente que realiza la acción ya que la oración deja tácito al sujeto. Toda la secuencia de citas anteriores manifiesta una intencional ambivalencia entre pericotes y niños desde la cual se vuelve difícil distinguir en un primer momento cuándo se refiere a cada criatura.<sup>39</sup> La identificación entre el pericote y

---

<sup>39</sup> Claudia Feld explora la presencia de los niños en la narrativa de Di Benedetto: analiza cómo están contruidos y qué función cumplen. Observa que, contrariamente a lo que podría creerse, no son personajes que encarnan bondad e inocencia: “lo que estos personajes logran, desde lugares muy marginales, es torcer una historia que estaba destinada a excluirlos o, por lo menos, a hacerlos permanecer mudos o en un terreno de sombras” (2008: 149). Para Feld, los personajes niños de Di Benedetto ejercen una suerte de resistencia silenciosa y una extrañeza que reside en cómo los demás personajes -adultos- los comienzan a percibir: desde la visión de los adultos, los niños dejan de ser vistos como humanos (2008: 149). Giordano, por su parte, estima que la identificación del mundo de los niños con el de los animales se da en la narrativa de Di

los niños toma consistencia en las propias palabras del narrador protagonista cuando, en su conversación con una muchacha, se refiere al pericote como su “hijo”. Se propone al animal -y la relación del narrador con éste- como una nueva forma de indagar en la problemática de los vínculos filiales. La relación padre-hijo está asociada en este texto a los sustantivos “creación” y “criatura”.

El pericote se oculta entre los libros, busca refugio allí, y el narrador no se preocupa ya que “se iría, sí, apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábala de mi padre” (15). Ya el verbo “digerir” anticipa la acción de deglución que genera más adelante la transformación de un pequeño pericote en un monstruo enorme y violento. El ingreso lo hace en un momento de ensoñación del narrador, ubicado en la ambigua línea que enlaza la vigilia con el sueño.<sup>40</sup>

La posición del narrador es indefinida: no se sitúa ni en la realidad ni en el sueño, al que sin embargo invoca. En la primera edición de *Mundo animal*, la última oración de este segundo apartado se lee de la siguiente manera: “Continué invocando al sueño, que, despreocupado de mí, hacía las cosas a medias: No me tomaba del todo” (15).<sup>41</sup> En la edición de 1971, cambia el verbo compuesto “continué invocando” por “proseguí convocando”. La primera opción se acerca aún más a la concepción romántica del genio creador que busca en el inconsciente los elementos necesarios para alcanzar su producción.

Benedetto a través de una imagen encantadora, que por lo general bordea con lo grotesco, lo ominoso (2008: 160).

<sup>40</sup> Ese verbo también conecta con el cuento “Mariposas de Koch”: allí se digería lo externo y extraño al sujeto, las mariposas. En este caso no es el sujeto, sino el animal quien digiere algo: el miedo.

<sup>41</sup> Se detectan aquí los primeros indicios de una conexión de este relato con la estética romántica. En las jaculatorias órficas de Jean Paul sobre la naturaleza del genio, expresados por su *Vorschule der Ästhetik* [*Lecciones preliminares de estética*]: “el genio es una armonía de todos los poderes del hombre, e incluye dos aspectos, uno de reflexión consciente [*Besonnenheit*] y el otro de lo inconsciente [*das Unbewusste*] ‘el elemento más vigoroso del poeta’” (Abrams 1975: 307).

Se “invoca” al sueño como se invoca a las musas ya que la inspiración poética y el genio poético están allí, en los terrenos del inconsciente.

#### **4.2.3. Tercer apartado: el sonido, la leyenda, la imaginación**

La ambigüedad discursiva que promueve una identificación entre niños y ratas se resignifica en el tercer apartado con la alusión al cuento tradicional alemán “Der Rattenfänger von Hameln”. Se trata de una leyenda alemana que cuenta que la ciudad de Hamelín estaba invadida por ratones y ratas, y sus ciudadanos no sabían qué hacer hasta un día en el que llegó un hombre vestido con muchos colores que se presentó como cazador de ratas y ofreció sus servicios a cambio de una retribución. Los ciudadanos aceptaron y el hombre, utilizando una flauta, logró hacer que todas las ratas salieran de las casas y lo siguieran, conduciéndolas al río, donde se ahogaron. Los habitantes de Hamelín, libres ya de la plaga, decidieron no pagarle al flautista, incumpliendo su promesa. Tiempo después, el flautista volvió para vengarse: esta vez en lugar de los roedores, fueron los niños y niñas mayores de cuatro años los que acudieron a su llamada musical y lo siguieron fuera de la ciudad. Sólo dos niños regresaron: uno era ciego y por tanto no vio nada, otro era mudo y nada pudo contar. Otras versiones cuentan que un niño más regresó, a causa de que su cojera le impidió entrar en la cueva donde fueron llevados el resto de los infantes dado que la puerta de la caverna se cerró antes de que él la alcanzara. Algunas versiones cuentan que los niños fueron llevados a Transilvania, o a un mundo feliz en el interior de la Tierra donde permanecieron ajenos a la maldad y crueldad del mundo de los adultos: otras, más crueles, que el destino de los niños fue igual que el de las ratas y murieron ahogados bajo el encanto de la flauta.

En el segundo apartado, los vínculos con la fábula alemana están todavía demasiado solapados. Sin embargo, ciertos aspectos del *Märchen* alemán -el río, los niños y las ratas, el niño mudo que no pudo entrar al mundo feliz- proponen unos primeros lazos que tomarán consistencia en esta tercera sección del cuento en la que explícitamente surge la mención al flautista de Hamelín.

Este intertexto se propone inicialmente a partir del sonido: el narrador, luego de escuchar su mención por parte de un periodista llamado Rovira -periodista que, aparentemente, vive en la misma pensión-, no retiene nada más que el título o nombre de la historia, ya que, aclara, le “interesó nada más que por el sonido” (15). El sonido juega un papel esencial en el cuento, en primer lugar, porque se relaciona directamente con la principal incapacidad del narrador para producirlo y a la vez porque conecta con la literatura y la cultura en general. En este tercer apartado se destaca la repetición del verbo “contar”: Rovira refiere una historia para un auditorio que lo escucha. Sin embargo, aquél que se encuentra imposibilitado de “participar en la conversación” también se “exime de atender” (15) aunque retiene ciertas palabras sueltas que le resuenan de manera especial.<sup>42</sup> Esto se resalta aún más en la edición de 1971. En la primera publicación, al referirse a aquello a lo que prestó atención, el narrador dice que percibió “nítidamente sólo la palabra ‘Hamelín’ y las demás no, como si se mira la tela y se descuida el marco” (15). La referencia a la pintura y a la observación de ella como desprovista de marco también está en la línea del apartado anterior y la posición ambigua entre sueño y vigilia, representación y referente. El marco de un cuadro es lo que delimita las fronteras de lo representado, por lo

---

<sup>42</sup> La repetición del verbo “contar” se observa en la siguiente cita: “Rovira, un periodista que acostumbra contar cosas y que me contó esta historia, decía algo para todos” (15).

que, descuidarlo o no atender a éste implicaría no concebir ningún tipo de coto a la imaginación.

En la segunda edición, Di Benedetto realiza dos cambios en la oración anterior. En primer lugar, reemplaza el adverbio “nítidamente” por “distintamente”. El nuevo término resulta llamativo ya que se trata de un adverbio de modo que se encuentra en desuso en el habla rioplatense actual. El trueque podría deberse a la raíz de la palabra. La R.A.E. otorga tres acepciones para el adjetivo “distinto”:

1. adj. Que no es lo mismo, que tiene realidad o existencia diferente de aquello otro de que se trata.
2. adj. Que no es parecido, que tiene diferentes cualidades.
3. adj. Inteligible, claro, sin confusión

Estas acepciones juegan simultáneamente en la oración del cuento debido a que el narrador protagonista bien puede percibir, escuchar, de forma “distinta” al resto y, por lo tanto, detenerse en aquella parte de la conversación que alude a la ficción, en este caso, con la fábula.

De hecho, el segundo cambio se da al agregar un paréntesis que resulta esencial para su vinculación con la leyenda alemana y también con la importancia del sonido. La nueva oración se lee de la siguiente manera: “Yo percibí distintamente sólo la palabra ‘Hamelín’ (o ‘Hameln’, no memoro bien)” (2009: 46). En ese paréntesis, el nombre alemán se combina con el verbo “memoro” proponiendo una nueva repetición ya no de un mismo término, sino de la resonancia que genera la reiteración de los fonemas bilabiales generados por las “m”. En este interés por la aliteración, más específicamente por el sonido incorpora con el paréntesis el nombre original de la ciudad alemana y de la historia. *Der Rattenfänger von Hameln*, que se traduciría como *El cazador de ratas de Hamelín*, fue recopilada por los

hermanos Grimm. Si en “Mariposas de Koch” se leían los puntos de contacto con el romanticismo desde la simbología de la mariposa, en este caso es posible pensarlos a partir de la intertextualidad con los cuentos tradicionales o *Märchen* alemanes.

El narrador introduce dos intertextos a partir de un fragmento que, a su vez, se construye sobre la repetición sintáctica: “todo lo que pude recordar entonces, que es todo lo que sobre eso puedo recordar. ‘El tesoro de la juventud’ y ‘El flautista de Hamelín’” (15). En su memoria aparece la imagen de “un viejito de melena larga y blanca que toca un cornetín” y “con el dibujo una poesía -‘del escritor inglés...’- que habla de flauta, no de cornetín” (16). Conviene detenerse en este pasaje para subrayar el uso del verbo “recordar” dentro de estructuras sintácticas que reordenan elementos similares y juegan con la reincidencia a partir de la variación: “todo lo que pude recordar entonces, que es todo lo que sobre eso puedo recordar”. Esta estructura sintáctica, en la que el verbo poder está asociado a una facultad como la de “recordar”, introduce una serie de intertextos que están señalados mediante el uso del entrecomillado: “El tesoro de la juventud” era una enciclopedia infantil, originalmente inglesa, que fue traducida al castellano en 1920 y que era común encontrar en las casas argentinas de clase media. En segundo lugar, el nombre de la fábula, recogida en esa enciclopedia junto con la descripción en detalle de la forma en que esta fábula aparece: el dibujo y el poema “del escritor inglés”. El poema al que se hace referencia es al de Robert Browning, que reescribe la versión alemana y lleva su nombre. Además, la referencia a la historia conecta la narración -el cuento tradicional- y la poesía -el poema de Browning-: dos géneros que se entrelazan en el relato.

Existe otro texto importante que a su vez retoma la fábula alemana y el hecho histórico con el cual se relaciona: *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob. Si bien el libro es de 1896, en 1949 la editorial *La perdiz* publica una traducción a cargo de Ricardo Baeza, con

prólogo de Jorge Luis Borges y cinco ilustraciones de Norah Borges. En el archivo digital que la Biblioteca Nacional posee de la revista *Sur*, con fecha octubre de 1950, figura un boletín de promoción y publicidades de libros, encabezado justamente por la anterior traducción del de Schwob. Se trata de un libro que se ubica temporalmente dentro del contexto situacional de la enunciación de *Mundo animal* -que fue escrito por Di Benedetto hacia principios de los cincuenta-.

Ya se hizo referencia a las páginas introductorias con las que el escritor mendocino encabeza su primer libro y a la mención a Borges en la que deja clara su admiración. Allí, además, lo ubica en la categoría de “culpable”, en la que primero se había puesto a sí mismo y podría decirse a todos los hombres, pero que principalmente funcionaría en esas palabras introductorias como sinónimo de escritor.<sup>43</sup> Se puede leer en todo este recorrido un diálogo entre los diferentes prólogos: el de *Mundo animal* con el de *Artificios* -en el que aparece “La muerte y la brújula”- y a su vez con el que Borges redacta para la edición traducida al español del libro de Schwob en 1949. Más aún cuando en ese prólogo se observa que Borges menciona a Robert Browning, el mismo poeta al que se refiere el narrador en este cuento de Di Benedetto mediante el sintagma entrecomillado “del escritor inglés”, y no solo eso, sino que lo relaciona directamente con el procedimiento de “invención”:

En ciertos libros del Indostán se lee que el universo no es otra cosa que un sueño de la inmóvil divinidad que está indivisa en cada hombre; a fines del siglo XIX, Marcel Schwob creador, actor y espectador de este sueño trata de volver a soñar lo que había soñado hace muchos siglos, en soledades africanas y asiáticas: la historia de los niños que anhelaron rescatar el sepulcro. No ensayó, estoy seguro, la ansiosa

---

<sup>43</sup> Tal hipótesis gana aún más fuerza si la leemos en conjunto con ciertas palabras de Kafka quien, en una carta dirigida a Max Brod el 5 de julio de 1922 escribió: “La definición del escritor, de cierto tipo de escritor, y la explicación de su eficacia, en el caso de que la tuviera, sería ésta: él es el chivo expiatorio de la humanidad, él hace posible que las personas disfruten sin culpa del pecado, casi sin culpa” (citada por Monteleone 2022: 256).

arqueología de Flaubert; prefirió saturarse de viejas páginas de Jacques de Vitry o de Ernoul y entregarse después a los ejercicios de imaginar y de elegir. Soñó así ser el papa, ser el goliardo, ser los tres niños, ser el clérigo. Aplicó a la tarea el método analítico de Robert Browning, cuyo largo poema narrativo *The Ring and the Book* (1868) nos revela a través de doce monólogos la intrincada historia de un crimen, desde el punto de vista del asesino, de su víctima, de los testigos, del abogado defensor, del fiscal, del juez, del mismo Robert Browning... Lalou (*Littérature française contemporaine*, 282) ha ponderado la "sobria precisión" con que Schwob refirió la "ingenua leyenda"; yo agregaría que esa precisión no la hace menos legendaria y menos patética. ¿No observó acaso Gibbon que lo patético suele surgir de las circunstancias menudas? (1949: 95).

En la cita anterior aparecen una serie de conceptos recurrentes dentro de la literatura de Borges y que Di Benedetto retoma y reelabora: el universo entendido como un sueño que por medio de la imaginación es vuelto a soñar por un escritor que es simultáneamente “creador, actor y espectador”.

El escueto resumen que el narrador de “Amigo enemigo” realiza basado en sus recuerdos de la historia del flautista contempla la venganza como elemento final, aunque sin recordar de quién: “si de las ratas sobre el flautista o del flautista sobre la gente del pueblo, porque no le pagaron” (16). Este final difuso lo lleva a imaginar, a “inventar” a su vez su propia venganza, que implica lanzar una plaga de pericotes sobre la ciudad. En su imaginación se configura a sí mismo como el personaje de la fábula, es decir como “actor”, capaz de encantar a los roedores para que procedan según lo que él mismo disponga.

#### **4.2.4. Cuarto apartado: herencia, guerra**

El final del apartado anterior da cuenta de que, a partir de la imaginación del narrador, el pericote se convierte en disparador de la invención literaria y en arma de dominio: en la cabeza del protagonista que “pensaba nomás” se concibe una invasión de una plaga de pericotes sobre la ciudad, invasión que a su vez puede leerse en vínculo con *La peste* de Camus. La temática de la invasión aparece desarrollada aun más en otros dos cuentos de

*Mundo animal*: “Pero uno pudo” y “En rojo de culpa”, en donde tanto los piojos de las plantas, en el primero, como los ratones, en el segundo, invaden hogares humanos y se instauran enfrentamientos entre los animales y los hombres. Asimismo ese dispositivo se retomará varias veces en su producción posterior, tanto en sus cuentos como incluso en algunas de sus novelas.<sup>44</sup>

A su vez, en el inicio del cuarto segmento es el pericote, desde la deglución de los libros del padre, el que incide directamente en la literatura y en los recuerdos del protagonista.<sup>45</sup> El momento y la manera en que el narrador advierte que el pericote está comiendo la biblioteca vuelve a tender lazos hacia elementos clave de los apartados anteriores: por un lado, sucede de noche, a la hora del sueño y -según se señaló anteriormente- de la imaginación creadora; por otro, lo advierte a partir del sonido, de la misma forma que había retenido la fábula relatada por Rovira. Todos estos elementos se condensan en el primer párrafo de este apartado: “Esa noche el pericote estaba allí, adentro de un cajón. Tarde, en mi desvelo, pensando otras cosas de la infancia, lo escuchaba roer su alimento nuevo: los libros de mi padre” (16). La solución que encuentra para impedir, momentáneamente, que los libros desaparezcan en las fauces del pericote es atiborrarlo con miga de pan; sustituye un alimento -el papel- por otro, la miga del pan que es, según relata, alimento que nunca ha sido de su agrado, más aún cuando escuchó a una mujer decirle a su hijo que era el “alimento de los tontos y de los mudos” (17). El enunciado anterior equipara

---

<sup>44</sup> En su narrativa posterior se pueden destacar, por ejemplo, el cuento “Hombre invadido” y la novela *El silenciero*, textos que se abordan en la sección 3 del capítulo 8, titulado “Fantástico de tesis. Violencia y fantástico”.

<sup>45</sup> El pericote invade al protagonista por medio de la ingestión de los libros del padre. La metáfora de la deglución aparece de diferentes formas en la mayoría de los cuentos de *Mundo animal*, asociada a la asimilación, siempre violenta, de lo “otro”. Lo “otro”, como se vio, se encuentra representado por lo animal, que paradójicamente está ligado a lo humano: “Esos libros me resisten, pero quiero conservarlos. No quería que el pericote se los comiera” (16).

la falta o escasez de entendimiento con la incapacidad para hablar, y sintetiza la concepción que los demás tienen acerca del narrador protagonista.

La relación entre sintaxis y fonética marca la dinámica del texto. Donde primero se detecta esto es en el título: el sintagma “Amigo enemigo” elegido para este paratexto pone en nivel de igualdad -no existen conectores entre ambos términos- dos palabras que en principio son antónimos. Su vínculo, que no deja de lado la antítesis, se alcanza tanto por la ausencia de conector como por la repetición del sonido. El referente de este sintagma, se puede suponer, es el pericote, pero también el mismo protagonista e incluso su padre. El narrador, que acoge en primera instancia al roedor en su supuesta huida de los niños que le quieren dar caza, luego debe encontrar la manera de que su huésped no devore el legado paterno. Tal vez por este motivo es amigo enemigo: lo recibe en su “hogar” y éste, en vez de agradecerle, destruye los libros de su padre. De hecho, cuando una muchacha le pregunta para quién juntaba migas, él responde que para su hijo, que se llama Guerra y que “tiene los años de la humanidad y todavía más” (17).<sup>46</sup> La oposición “amigo enemigo” había sido esencial dentro de un texto de 1932, en el que el pensador alemán Carl Schmitt reflexionaba acerca de lo político. Concepción Delgado Parra analiza el sintagma “amigo enemigo” propuesto por el alemán en su libro *El concepto de lo político* y encuentra que “la esencia de la oposición amigo-enemigo la explica a partir de la intensidad máxima de su relación, la esencia de la lucha, no es la competencia, ni la discusión, sino la posibilidad de la muerte física. La guerra procede de la enemistad y tiene que existir como posibilidad efectiva para que se pueda distinguir al enemigo” (2001: 180). No resulta imposible

---

<sup>46</sup> En la citada introducción de la primera edición, Di Benedetto escribe: “El pericote que el hombre alimenta en ‘Amigo enemigo’ es la guerra, justamente la guerra” (8). Néspolo se refiere a esa aclaración de la siguiente manera: “esta explicación nos dice menos de lo que el texto, con sus múltiples proyecciones, podría insinuar. El gesto explicativo corre a destiempo con la intención de narraciones abiertas, polisémicas, que en rigor se distancian radicalmente del concepto tradicional de fábula” (2004: 48).

conjeturar que Di Benedetto, hacia principios de los años cincuenta, podía estar al tanto del concepto amigo enemigo propuesto por Schmitt, fundamentalmente porque, además de haber sido uno de los más destacados pensadores alemanes en la teoría del Estado y de las ciencias políticas -e incluso sobre las ciencias jurídicas, ámbito al que el escritor frecuentó durante sus años en el estudio del Derecho-, fue conocido por ser uno de los ideólogos de los primeros tiempos del nazismo. De este modo, el concepto de “amigo enemigo” elaborado por Carl Schmitt se sumaría así a los tres intertextos mencionados, es decir, a la enciclopedia, a la fábula alemana y al poema inglés.

#### **4.2.5. Quinto apartado: escritura, bestia cebada, lapicera/puñal**

En el comienzo de esta sección, la situación del narrador ha cambiado. Se encuentra escribiendo una carta para su hermana que después de mucho tiempo se ha contactado con él, dándole esperanza de que no está solo en el mundo. Sin embargo, mientras está absorto en esta tarea, escucha crujir uno de los cajones de libros del que aparece repentinamente el pericote convertido en una monstruosa y abyecta criatura. El pericote, de cuya existencia nos enteramos por el narrador -único punto de vista de la historia- y que, por lo tanto, bien podría ser producto exclusivo de su imaginación, ha crecido de forma descomunal. Esta forma de explotar lo fantástico desde la psicología del personaje es destacada por Borges en su reseña de *Las ratas* en *Sur* publicada en 1943. Allí Borges asimila la novela de Bianco con las obras de Henry James a partir de las motivaciones psicológicas que construyen “caracteres complejos”, relatos en los que “la acción resulta, en cierto modo, simbólica”. También resalta la “rica e involuntaria ambigüedad” (1944: 77). Todos estos rasgos acercan el cuento de Di Benedetto y su forma de trabajar lo fantástico a la novela de Bianco: tanto lo simbólico que se asocia a la psicología -el padre, la herencia, los miedos- como la

constante ambigüedad -que en este caso se busca desde el uso de elipsis, pronombres, hipérbaton-. Además, en Di Benedetto se suma la temática de la creación asociada a la escritura y vinculada con lo familiar. Es mediante la redacción de la carta a su hermana que se promueve la actividad creadora y con ella, el desarrollo del aspecto tenebroso del inconsciente. Abrams relaciona el “inconsciente colectivo” de Jung con esta problemática y detalla que es un: “abismo primordial de donde emergen los monstruos de nuestros sueños y nuestros terrores nocturnos, y también las visiones de nuestros hacedores de mitos, poetas y videntes” (1975: 308). Los núcleos narrativos del quinto apartado desarrollan, desde una vinculación con la teoría psicoanalítica, el proceso creativo y el florecimiento del genio poético. En una entrevista con Ricardo Zelarayán, en 1975, Di Benedetto reflexionaba acerca de escribir y decía que el origen siempre estaba relacionado con un problema propio “un meollo que me salió de adentro, porque es mi falla” (2016: 501). Y explicaba que esta falla a su vez provenía de la humanidad, por lo que escribir una ficción era el modo ideal de corregirla: “A veces se cree que eso va a ser decisivo para la humanidad, para la literatura, pero más a menudo se piensa que eso será decisivo para sacarlo a uno, aunque sea fugazmente, de su mediocridad. Para darle presencia, siquiera eso, ante la mirada de otro ser humano” (2016: 502).

Justamente, en el mismo momento en que el narrador se da cuenta de que ya no está solo porque ha recuperado a su hermana, es cuando descubre la transformación que ha sufrido el roedor. El pericote puede ser leído como símbolo de la imaginación del narrador, quien, en este punto del cuento, lo nombra de diferentes maneras: “bestia cebada”, “monstruo asqueroso” -en la primera edición- y “engendro asqueroso” -en la segunda-. Las formas de denominarlo, la actitud del roedor para con el narrador -“me miraba como en reclamación, como anunciando castigo, venganza” (18)- y la independencia respecto de su

creador, recuerdan la novela de Mary Shelley y el vínculo entre el doctor Frankenstein y su criatura. Es en este punto, cuando su “creación” ha crecido tanto que desborda los límites a los que primeramente la recluyó, que debe luchar contra ella.

El objeto que usa para defenderse es una lapicera, que lanza utilizándola “como un puñal” (18). El arma que lo salva es precisamente el instrumento de escritura. Aquí se retoman, además, los temas sugeridos por la intertextualidad con “El flautista de Hamelín” y se unen directamente a cuestiones que hacen referencia a la producción literaria, ya que antes de desfallecer en su lecho -luego de haber herido gravemente al animal con la lapicera- “el miedo y el asco” le “forzaron un aliento de voz” que “dese[ó] que fuese una flauta”. Emerge lo fantástico para proponer, nuevamente, una conexión directa con el acto de escritura y con la literatura: “Y mi arroyito de voz era el terror afinándose en música al paso por una flauta” (19). El narrador logra domar su creación de manera similar a como el flautista de Hamelín lo hace con las ratas. Al respecto, Louis Vax asimila el elemento fantástico a un monstruo y dice que existe un momento en el que: “El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslizado en lo más íntimo de nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia” (1965: 11).

La fábula alemana se reescribe magistralmente en este final en el que los mundos -el de la creación ficcional y el de la realidad- se interconectan: desde la interpretación realista se lee que el narrador, ante esta situación, recupera la voz. Pero el texto no afirma en ningún momento que lo que realmente vuelva sea su voz. De hecho, se cuida de ser ambiguo en la mención de este sustantivo y de utilizar, como sinónimo, el sustantivo flauta. En todo caso, es una voz con características singulares: es una voz de arroyo, terror y música de flauta. El

narrador desea que sea una flauta, que, de ser como la de la historia alemana, su virtud no es repeler a las ratas -pericote, en este caso- sino atraerlas hacia sí.

#### 4.2.6. Último apartado: escritor, creación, escritura

El segmento final del cuento es el más breve de todos, y está compuesto de cuatro oraciones de las que se destacan los siguientes factores: el rastro de sangre asociado a la tinta, el narrador y la criatura: “Ha quedado el rastro de sangre hasta el canal. Yo no pude verlo, nunca podría verlo. Y sin embargo lo veo. Lo veo desplazándose como una bola lustrosamente inmunda con un lapicero hundido en un hoyo de tinta roja.” (48)

Si bien no queda explícito, leer el fragmento anterior en consonancia con el *Märchen* del flautista de Hamelín y atender a la elección de los términos y la repetición del verbo “ver”, habilita una nueva interpretación. Vuelve a utilizar, en este final, el recurso de la elipsis: la segunda oración “Yo no pude verlo” evita mediante el pronombre enunciar el sustantivo y no queda claro si funciona como anáfora del rastro de sangre o catáfora del pericote. Al no quedar determinado su referente, es decir, al no vincularse exclusivamente con uno de ellos, refiere simultáneamente a los dos.

Su “arroyito de voz” que es “el terror afinándose en música al paso por una flauta”, conecta a su vez, por esta característica de curso de agua, con el sustantivo “canal”, hacia donde fue el rastro de sangre. La oración “ha quedado el rastro de sangre hasta el canal” bien podría referirse directamente al canal que ya ha sido mencionado -aquél de donde supone provino el pericote-. Sin embargo, y sin que esta opción quede descartada, el cuento también predispone hacia una segunda opción en la que el canal, por donde pasa el arroyo, sea su boca y su sonar de flauta y agua. Por otra parte, la equiparación de los términos “sangre” y “tinta”, no solo conecta la muerte del pericote con el nacimiento de la escritura

en el sujeto, sino que, a partir de la repetición del verbo “ver” asociado a los adverbios de negación lo colocan como objeto principal de la creación, al que es imposible detectar por los sentidos pero al que sin embargo, se ve: “Yo no pude verlo, nunca podría verlo. Y sin embargo lo veo” (19). Curiosamente, en la citada entrevista que dio a Zelarayán, Di Benedetto utiliza metáforas similares a las empleadas en este cuento para referirse a su imaginación, sus creaciones y el proceso creativo:

Yo procedí así con los *engendros de sueños* llamados cuentos que me caían del cielo. Durante años, cuando me caía del cielo una mota de nieve que se parecía a un cuento, la soplaba con todo el trópico de mis pulmones para que se esfumara y no me distrajera de mi novela. Hace unos meses me sentí solicitado por estos episodios tan diminutos en los que por ahí descubriría *gotas de mi sangre* esparcidas durante el día y acumuladas como un pequeño soplo. Otras veces eran pequeños tesoros de imaginación y fantasía, liberadores, que me habían sido donados no sé por quién durante *el sueño* (2016: 506, destacado nuestro).

Sus palabras proponen indirectamente una nueva analogía con Borges, quien dijo que soñó el cuento “El sur”. De manera similar, Di Benedetto afirma que sus relatos fueron primeramente sueños. En la misma entrevista utiliza la metáfora del tubo para explicar cómo se concibe a sí mismo: “Yo me concibo como un tubo [...] Es cuestión de saber hacerlo sonar” (2016: 507). Más allá de esta figura, que por forma y función se asemeja a la flauta, el sonido es un elemento central para el autor y se observa en este texto de manera ejemplar. La importancia de la metáfora de la flauta, su relevancia, se detecta al leerla dentro de las alusiones al proceso creador que propone el cuento, que a su vez coincide con la citada “zona paraxial” (Jackson). Es decir que la coincidencia entre el mundo imaginario “real” y el “irreal” se da a partir del encuentro entre el artista y su obra y, de esta forma, el personaje que deviene en artista podría ubicarse en el primer mundo y el producto artístico, es decir, lo imaginario -o lo que nace de la invención- en el segundo. Éste es el momento mismo en el que se observa con mayor fuerza la impronta de lo fantástico: cuando estos dos

mundos discontinuos coinciden. De hecho, como se señaló al comienzo, el cuento en su totalidad puede ser leído como un recorrido iniciático en el que el narrador protagonista, según avanzan los diferentes apartados, va siguiendo un camino en el que lo imaginario va cobrando consistencia y conquistando poco a poco el plano de “lo real”. Tal como señala Arce para referirse a la novela *El pentágono*, se afirma la potencia de la imaginación para intensificar una experiencia -la del protagonista- que no quiere saber nada de distinguir lo real de lo irreal (2020: 32).

Esta interpretación según la cual el hilo conductor del cuento es el nacimiento de la imaginación y, por lo tanto, del poeta como tal, se ve reforzada al revisar las modificaciones que Di Benedetto realizó en la segunda edición de *Mundo animal*. Si bien los cambios entre una edición y otra no son muchos, se observa que fundamentalmente se trata de palabras sueltas cuyo principal objetivo pareciera ser acercarse a una concepción más musical de la forma.<sup>47</sup>

Algunos de los cambios de la segunda edición son modificaciones de los verbos: en la de 1953, por ejemplo, utiliza los verbos “hubiera” y “continué”, que luego reemplaza por “habría” y “proseguí”. Al leerlos en contexto, es decir, en su interacción con las otras palabras de los fragmentos que integran, se observa que los nuevos trabajan además desde lo fónico. El párrafo donde coloca el verbo “habría” en lugar de “hubiera” es uno en el que los fonemas “-ría”, “-bría” y “-dría” unen las tres oraciones que lo componen y conecta, además, a los tres personajes, es decir, al pericote, al padre y al narrador: “El pericote se *iría*, sí, apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábalas de mi padre.

---

<sup>47</sup> Además, al momento de su segunda edición, en 1971, el autor ya ha publicado varios libros de cuentos y cuatro de sus cinco novelas, lo que hace pensar que las modificaciones en la segunda edición de su primer libro de cuentos tendrían que ver también con una búsqueda de que esa escritura se asemeje más a la del escritor ya consagrado.

Mi padre *habría* dicho: “Pobreza; anuncia la pobreza”. Yo, de pensarlo, *tendría* que haber preguntado: “¿Aún más?” (45, destacado nuestro).<sup>48</sup>

En conclusión, y retomando la antítesis propuesta por el título, el cuento “Amigo enemigo” trabaja sobre el florecimiento del genio creador y a su vez, sobre el vínculo conflictivo entre el artista y su obra, a partir de una sintaxis estrechamente vinculada con lo fónico -fundamentalmente para la explotación de la ambigüedad- y al diálogo intertextual que propone lazos hacia autores y otras obras centrales dentro de la configuración artística de Di Benedetto.

### 4.3. “Nido en los huesos”

El título de este tercer relato sugiere una conexión con la estética surrealista y, junto con ella, con las teorías psicoanalíticas.<sup>49</sup> A la vez, el cuento mantiene conexiones fundamentales con los dos anteriores del volumen, tanto a nivel compositivo como temático. Persiste la figura de un narrador en primera persona que cuenta aspectos referentes a su propia vida, en los que la infancia y la relación controversial con el padre - en este caso sumamente autoritario- son centrales. También perdura la presencia de animales que se vinculan con el narrador humano, ya sea desde la observación -el mono, el burro en “Mariposas...” o el pericote de “Amigo enemigo”- o desde la producción de éstos

---

<sup>48</sup> En el párrafo siguiente, cuando modifica el verbo “continué” por “proseguí”, el sonido que se repite es “pr”. Este sonido, además, conecta fonéticamente con el anterior a partir de la palabra “pobreza” y la búsqueda de sílabas compuestas por dos consonantes y sonidos similares: “**Pro**seguí convocando el sueño, que, des**pre**ocupado de mí, hacía las cosas a medias: no me tomaba del todo” (45).

<sup>49</sup> De hecho, no es la única vez que la imagen “nido en los huesos” es utilizada por el autor. El cuento “Caballo en el salitral”, publicado en *El cariño de los tontos*, narra las peripecias de un caballo doméstico perdido en el campo abierto, con anteojeras que le impiden ver y a su vez, atado a un carro cargado de heno al que no puede acceder. Sin posibilidad de regresar a su hogar en la civilización y en un medio que a este animal doméstico le es hostil, muere de hambre. Sus huesos -más específicamente los de su cráneo- finalmente sirven de hogar, de nido, a una familia de aves. Esta imagen, como se puede prever, también será clave en el tercer cuento de *Mundo animal*.

a partir de la imaginación del propio sujeto -las mariposas, los buitres, el mismo pericote-. En esta oportunidad, un narrador de edad indefinida relata que años atrás su padre llevó una palmera y un mono a la casa. El mono nunca se adaptó a la familia ni al entorno y, olvidado de la atención del jefe del hogar y sin lugar donde vivir -ya que con el tiempo podaron la palmera que era su refugio- fue devorado por los perros de la casa. En su relato el narrador admite que en principio podría pensarse que él y el mono son iguales porque coinciden en ciertas características: no se adaptan a ese paisaje que sienten como extraño y se encuentran desatendidos o maltratados por el padre y su figura tiránica. Sin embargo, explica cuál es la principal razón que lo distancia: piensa de manera diferente. Estos pensamientos, estas reflexiones son las que lo llevan precisamente a criar pájaros en la cabeza, los cuales en principio, aunque nadie ve, resultan simpáticos en su piar. Pero con el tiempo, de manera similar al pericote, estos se desarrollan hacia niveles monstruosos y se transforman en buitres que roen su cráneo causándole dolores indescriptibles.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> En este cuento, como en el resto de los del libro, uno o varios animales son centrales al conflicto. La presencia animal, anticipada por el título, ha sido trabajada por diversos críticos. Ya sea desde una lectura simbólica (Varela 2011) o, por el contrario, como relatos que se oponen a la estructura de la fábula, socavando las analogías entre lo humano y lo animal (Arce 2020). Sin dudas, *La letra salvaje* (2015), de Yelin, forma parte de la bibliografía obligatoria para el estudio de la cuestión animal. Si bien ella centra gran parte de su análisis en la obra de Kafka, las visibles afinidades entre el mendocino y el checo permiten que lo estudiado en el citado libro pueda vincularse también a la obra de Di Benedetto. Yelin interroga la forma en que la literatura piensa la animalidad, acercándose al discurso de la filosofía, pero sin mimetizarse con él ni reproducirlo (2015: 63). Desde esta concepción, lo humano y lo animal no se oponen totalmente y tampoco se muestran como análogos -que sería el caso de la fábula-, sino que se piensa lo animal “en su relación de interioridad respecto de lo humano, de perturbadora intimidad” (2015: 63). Volviendo al cuento “Nido en los huesos”, la afirmación inicial del narrador “yo no soy el mono [...] aunque se nos haya puesto en principio, en la misma situación” pareciera enfrentarse, justamente, a lo esperable en los personajes de las fábulas en tanto que, desde un principio, desmiente que pueda haber una analogía entre el humano y el mono. En cierta oportunidad, al referirse a los cuentos de *Mundo animal*, el propio autor los denominó “fábulas”. Sin embargo, la oración inicial de “Nido en los huesos” parte de una negación y trastoca un rasgo central dentro de ese tipo de relatos. El corrimiento se produce desde dos estrategias: la primera y más evidente es la utilización de un narrador protagonista -opuesto al narrador omnisciente de las fábulas-, la segunda, la proposición que niega la analogía. Se trata más bien de un texto que nada tiene de fábula sino que, como se verá, sigue, al igual que “Mariposas de Koch” y “Amigo enemigo”, indagando las posibilidades compositivas y de sentido que habilita la invención -entendida, tal como se aclaró anteriormente, desde las operatorias borgeanas-.

En *Territorios de la ficción*, Rosalba Campra realiza un profundo estudio sobre las características de la literatura fantástica y señala que el sujeto, como productor de palabra, define los datos esenciales de la enunciación que se corresponden con las categorías del yo, el aquí y el ahora. Categorías que a su vez suponen la existencia de elementos especulares - lo que no es yo, ni aquí, ni ahora- (2008: 33-34). Esta distinción es clave al revisar el cuento ya que el narrador estructura el discurso a partir de las coordenadas anteriormente mencionadas. Una hipótesis secundaria -que deriva de lo anterior- es que la disposición y el desarrollo de las coordenadas tiene como función demostrar la tesis propuesta en la negación inicial, es decir, que él -el narrador- no es el mono. Pero extrañamente, las categorías del yo, del aquí y del ahora se muestran ambiguas, y tienden a acercar al narrador y al mono, más que a diferenciarlos.

El relato, al igual que “Amigo enemigo”, está separado en apartados que se distinguen unos de otros a partir de la presencia de asteriscos. En este caso son tres los segmentos y, como se mencionó, bien pueden ser leídos siguiendo las categorías del yo, el aquí y el ahora organizadas por la oposición a los elementos especulares citados más arriba. Es decir que en cada segmento se puede detectar que las categorías están desarrolladas principalmente a partir de la relación conflictiva con su contraparte: yo (narrador)/otro (mono), aquí (provincia, zona rural)/ allá (“otras tierras”), ahora (siglo XX)/ antes (“Edad Media” o época de Dostoievsky) o también después (siglos XXI o XXII).

#### **4.3.1. Primer apartado: “Yo no soy el mono”**

El relato comienza con un párrafo conformado por dos oraciones: “Yo no soy el mono. Tengo ideas distintas, aunque se nos haya puesto, por lo menos al principio, en la misma situación” (20). Aparece aquí la necesidad de establecer la oposición yo/otro ante los

demás, aquél o aquéllos que no distinguen, justamente, los dos entes del binomio anterior. Como en “Mariposas de Koch”, el narrador explica, traduce, intenta recomponer un mundo oculto para el resto de la humanidad. Aquello por desentrañar, por revelar, es ¿qué es lo que constituye al mismo sujeto? Es así que para darse a entender, es decir, para dar cuenta de su verdadero ser, se propone desde el inicio definir al yo.

Las oraciones con las que comienza esta autoproclamación son, nuevamente, una negación -aquello que no es- y una afirmación: “tengo ideas distintas”. Lo que los diferencia son sus pensamientos, sus concepciones de mundo, sus ideas.<sup>51</sup> El narrador busca desde el inicio separarse del mono porque sus ideas son distintas. Considera, por lo tanto, que el mono tiene ideas y, si bien es un “otro” diferente al humano, no deja de ser un “otro” pensante.

Para separarse del mono le resulta imprescindible primero contar cómo fue su vida. Destaca que, por no poder adaptarse a la familia -a pesar de que “hacía algo por ganarse el lugar que se le prometiera” (20)- se recluyó en la palmera. La justificación de que el mono se haya vuelto “huraño y meditabundo” (21) la encuentra en los maltratos del padre, quien no solo lo privaba de comida, sino fundamentalmente de educación. Cuando ya no le quedó palmera, porque el padre también se deshizo de ella, el mono fue devorado por los perros que lo confundieron con un pollo que “dio degollado unos pasos agónicos” (21).

---

<sup>51</sup> Esta reflexión habilita una lectura desde la corriente crítica posthumanista, que deriva del enfoque biopolítico de Foucault -y en la que se inscriben Yelin y otros autores como Giorgi, Cortés Rocca, Rodríguez, entre otros- al dejar de concebir al mono -y con ello a lo animal en su conjunto- como “un ser carente” de las cualidades humanas.

#### 4.3.2. Segundo apartado: “Hice de mi casa una palmera”

Este segundo segmento replica la oposición inicial “yo no soy el mono” para luego relativizarla mediante conjunciones adversativas que establecen los vínculos que en principio negaba: “Yo no soy el mono, *pero* también, por orden de mi padre, a causa de infracciones leves, en la niñez muchas veces tuve prohibido el acceso a la mesa. No tengo palmera, *pero* hice una palmera de mi casa” (21).

Se trata de un mecanismo común en su escritura: genera un vaivén constante entre negaciones y afirmaciones, ubicando así al sujeto en un punto intermedio, indefinido, impreciso. El mismo método lo emplea por momentos para llevar al lector hacia el terreno de la imprecisión, de la duda acerca de lo que está leyendo, del cuestionamiento de los enunciados. Así se observa, por ejemplo, en “Amigo enemigo” cuando se refiere a la miga del pan y enuncia “No me gusta lo bastante más que la corteza del pan” (17): simultáneamente que niega, afirma mediante el adjetivo indefinido “bastante”. “Nido en los huesos”, por su parte, parece estar construido en su totalidad para contradecir la negación inicial que enuncia “yo no soy el mono” ya que cada uno de los actos del narrador lo llevan irremediablemente hacia un destino similar. Aquí se puede introducir una de las preguntas estructurales del pensamiento posthumanista” que es si existe una línea divisoria entre lo humano y lo animal o si, por el contrario existen múltiples zonas fronterizas, móviles e inciertas (Yelin 2015: 60).

Tal vez por ello, en este segundo apartado, el narrador hipotetiza las posibles razones por las cuales, a pesar de tener tantas similitudes, se diferencia del animal: “Mi palmera tenía, en verdad, muchas ramas, y por eso, quizás, tuve la posibilidad de pensar que yo no debía ser como el mono” (21). Aparece aquí el empleo de adverbios de duda como

“quizás”, “tal vez” o de posibilidad para enunciar una serie de conjeturas acerca de por qué es de esa manera que lo lleva a no encajar con el ambiente ni con quienes lo rodean.

La conjetura como dispositivo establece un nuevo punto de contacto con la poética de Borges, para quien, como explica Blanco en su artículo “Ficciones de la conjetura. La nación como invención en Borges”: “Las narraciones se articulan sobre procedimientos discursivos que, lejos de proponer coordenadas tempo-espaciales precisas, postulan varias posibilidades para definir sus contornos” (2015: 2).

Particularmente en este cuento de Di Benedetto las suposiciones cumplen el rol de explicar por qué este sujeto enunciador no parece ir acorde con el lugar y el tiempo que le ha tocado en suerte -es decir, las otras dos categorías anotadas por Campra: el aquí y el ahora-. A partir de su enumeración encuentra que el origen de la problemática comienza seguramente en la discordancia con el tiempo y el lugar de su nacimiento, es decir, con la época y el lugar en el que vive. Este desconcierto respecto a su entorno, esta escisión entre el sujeto y lo que lo rodea, conecta directamente con los nodos centrales de la filosofía existencialista. Diversos críticos han señalado ya el diálogo explícito que su poética establece con los planteos de la ensayística y la ficción de los existencialistas. Bracamonte explica que ese diálogo productivo se da, casi desde el principio, por la alta valoración que tiene de algunos existencialistas publicados por la revista *Sur* (2015: 98). Antes que él, Néspolo desarrollaba en detalle los “influjos existenciales” y destacaba dos aspectos en relación con los relatos de este libro: el primero, que el único escritor citado en *Mundo animal* es Dostoievsky y el segundo, que en el cuento “Mi muerte suya” la protagonista, al referirse a un libro que leyó -sin nombrarlo- pero usándolo para reflexionar sobre su situación, cita la palabra “vacío” (2004: 178). De hecho, nuevamente es en la página introductoria donde se hallan los rastros que permiten detectar y reafirmar las conjeturas

respecto de las diversas conexiones presentes en los cuentos. Allí Di Benedetto escribe cuál fue el móvil de esas palabras que anteceden los cuentos:

En realidad, al principio yo había pensado anotar algo así como una advertencia de que busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también, para convocarlo a una cavilación -más duradera que la lectura- sobre la perfectibilidad del ser humano (8).

La “literatura evolucionada” está -como mencionó Néspolo- directamente relacionada con Borges y su programa de escritura en el que la “imaginación” es un dispositivo central (2004). Pero también con “los misterios de la existencia”, que convoca a “una cavilación [...] sobre la perfectibilidad del ser humano”, es decir con las preocupaciones de la filosofía existencialista acerca de las problemáticas del hombre. Podría ampliarse entonces la interpretación del término “literatura evolucionada” que se realizó en las primeras páginas de este capítulo y asociarlo directamente a la forma que adoptan los propios textos de Di Benedetto, que vendría a sintetizar ambas posturas y a generar, así, una nueva y propia.

El cuento donde aparece el nombre de Dostoievsky es “Nido en los huesos” y lo hace, precisamente, durante la larga enumeración de conjeturas. Allí se lee:

No sé. Tal vez debí nacer en otras tierras y tal vez no sea así. Es posible que yo no debiese haber nacido en este tiempo. Pero no quiero decir con ello que mi alumbramiento hubo de producirse en la Edad Media ni en el mismo año que el de Dostoyevski. No. Tal vez yo debí nacer en el siglo XXI o en el XXII. No tampoco porque crea que entonces será más fácil vivir, aunque es posible que lo sea. Para que sea posible, ya que es imposible que yo nazca transcurrida una centuria, he querido, en la medida de mis fuerzas, ser de alguna utilidad (22).

Estas conjeturas, dispuestas una a una, son las que disparan además su vocación y su misión en este mundo, por lo que el nombre del escritor ruso no solo conecta con los filósofos existencialistas como Sartre o Camus -quienes se retrotraían a Dostoievsky y Kafka para distinguir su linaje literario- sino, principalmente, con la actividad del escritor.

La “finalidad” que el narrador encuentra, su forma de “hacerse un destino útil, siquiera para los demás” (22) es aprovechar su mente. Emplea, para referirse a esta actividad, dos metáforas: “poner la cabeza” al provecho de los demás y “poblar la cabeza de pájaros”. En ambos casos se trata de frases hechas, giros lingüísticos, figuras cuya función comúnmente es simbolizar metafóricamente un acontecimiento o un concepto del orden “natural” del mundo. Es decir que el lenguaje es la herramienta para nombrar poéticamente un hecho. Pero el texto, al trascender lo simbólico de las frases para volverlas literales, está cediendo el lugar -que hasta hacía un momento era ocupado por el plano de lo real representado- al plano de lo “imaginario”. En otras palabras, lo simbólico se desmantela cuando la imagen propuesta por las metáforas ingresa en el texto. Su cabeza la pone al servicio de los demás ya que la utiliza como un nido que luego se poblará, literalmente, de diversos pájaros. Mediante el uso textual de los términos que componen las frases simbólicas logra desarmar el sentido figurado y reconstituirlas en su sentido literal, generando así, a partir de esa grieta lingüística, un resquebrajamiento del verosímil realista y una instauración de la lógica de lo fantástico.

En este punto es interesante introducir una nueva reflexión sobre la cuestión animal y la fábula. Si en las fábulas los animales son puros símbolos literarios, que hablan y actúan como los hombres y que, por lo tanto, están puestos al servicio de la narración y del propósito didáctico-moralizador de los hombres, aquí dicha relación se invierte. En el cuento de Di Benedetto es el lenguaje, representado por medio de la frase hecha “pájaros en la cabeza” el que es colonizado por los animales y con éste el hombre-narrador, quien, literalmente cede su cuerpo -su cabeza- para que los pájaros aniden allí.

Nuevamente, la irrupción de lo fantástico está directamente relacionada con la creación -vinculada a la existencia y al papel del hombre en el mundo- y con la literatura, ya que esa

creación contempla únicamente al pensamiento. Esa conexión se establece, una vez más, a partir del sonido. El narrador produce un silbido como de pájaro con su “boca de labios desunidos”, que sin embargo no causa admiración más que en una muchacha: “y en aquella muchacha suscitó el asombro candoroso de quien presencia el tránsito de un dios musical, tangible y perecedero” (22-23). Tanto la flauta en “Amigo enemigo” como los pájaros en “Nido en los huesos” son nexos que, asociados directamente al narrador, lo llevan a producir sonido.<sup>52</sup> Es puntualmente eso, la producción de sonido -pero no de cualquier sonido: del organizado, del musical-, lo que conduce a leer a ese sujeto en relación con la escritura. Al revisar cualquiera de los textos de Di Benedetto se percibe la importancia vital del ritmo y del sonido. De hecho, en el cuento anterior se señaló la persistencia en el uso de aliteraciones, por citar un ejemplo. El mismo escritor ha dado cuenta de esa obsesión en diferentes entrevistas: “Tomé la costumbre, al terminar un párrafo o una página, de releer en voz alta y si algo no suena bien busco otra palabra que convenga más a la sintonía o a la penetración en el espíritu del lector. Eso me determina a veces a crear párrafos o textos armónicos, no sonoros pero sí melódicos y, en lo posible, sin disonancias” (Berri 2016: 585).

En el cuento, la habilidad de crear está directamente asociada con el sonido, ya que es a partir de éste que el narrador logra su transformación hacia el poeta, que es percibido como un “dios musical, tangible y perecedero” (23), lo cual remite a la tradicional concepción órfica de la poesía.

---

<sup>52</sup> En “Mariposas de Koch”, si bien no está la alusión directa al sonido, el conducto por el que salen las mariposas es la boca, es decir, la parte del cuerpo por donde sale la voz.

### 4.3.3. Tercer apartado: “No siempre fue así”. El ahora

El último segmento, al igual que los anteriores, comienza con una negación: “No siempre fue así, sino apenas unos años, quizás unos meses” (23). Recordemos que Campra proponía tres categorías esenciales a lo fantástico definidas por el sujeto enunciador: el yo, el aquí y el ahora; y sus contrapartes especulares, lo que no es yo, ni aquí, ni ahora (2008: 33-34). El primer apartado del cuento versaba sobre el yo y su intento por separarse del mono, el segundo sobre el aquí y la casa en la que se encontraba el protagonista y por último este tercer apartado se puede leer siguiendo la tercera categoría: el ahora. Opone al presente sus momentos iniciáticos, su época de esplendor y de gozo en la que, luego de poner su cabeza “al servicio de la felicidad general” y de haber tenido en ella “gorriones, canarios y perdices dichosos” (23) comenzaron a anidar buitres “inacabablemente voraces” que “han afinado su pico para comerse hasta el último trocito de [su] cerebro” (23). Como en “Mariposas de Koch”, los animales -esta vez pájaros- buscan el cuerpo del narrador para hacer de éste su hogar. En el caso de “Mariposas...” el lugar elegido había sido el corazón, en “Nido...” es la cabeza. Esa dupla -sentimiento (corazón) pensamiento (cabeza)- es puesta en consideración por el narrador, quien reflexiona que es necesario poner al servicio de los demás “nuestra cabeza, no solo el sentimiento” (23). Los buitres pertenecen al mundo exclusivo del personaje: al igual que con el pericote, “nadie puede verlos”. Son, por lo tanto, viables de ser asociados a su actividad intelectual y, fundamentalmente, creadora: la invención se apodera del sujeto, lo coloniza, lo invade. Se trata -como se viene mencionando- de una importante conexión con la obra de Borges, en la que el poder de la invención por sobre el mundo real es la base de su programa poético (Blanco 2015: 5).<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> En el artículo ya citado, Blanco explica que la manera lúdica, tendiente a la imprecisión en la que se presentan los cronotopos en los cuentos de Borges, resalta el carácter convencional de cualquier invención

Primero los pájaros y luego los buitres, seres imaginarios y creados por el narrador, transgreden su subjetividad y se cuelan en el mundo, toman dominio sobre el sujeto y lo someten a su voluntad. Simultáneamente, se suma la acción de devorar, asociada además a la tortura eterna propia del castigo de los dioses, ya que se realiza lentamente y de manera pertinaz -por medio de picoteos en este cuento-. Se puede retomar a partir de esa imagen la doble conexión que estos cuentos vienen estableciendo tanto con la filosofía existencialista como con la estética de los románticos. En la lectura que Camus hace del mito de Sísifo propone la reflexión acerca del absurdo de la existencia humana en la eternidad del castigo del héroe que debe acarrear incansablemente la roca cuesta arriba. El absurdo es el que lleva a la reflexión acerca de la existencia humana, y junto con la rebeldía, conforman los dos pilares de la filosofía de Camus: “La rebeldía es una afirmación de la vida que lucha contra las injusticias. La rebeldía en Camus es incomprendible sin la afirmación y sin el compromiso, de manera que ella supera la negación de la vida que representaba la posibilidad del suicidio” (Jiménez Martínez 2011: 293).

El narrador de “Nido en los huesos” se rebela ante la figura del padre y hace su casa “de los cuartos y de los cuadros de tierra que podían serlo, de algún paseo, de algún libro y de algún amigo” (21). El sujeto contempla como “absurda” la inutilidad del mono -reflejo de sí mismo-, cuando comprende esto decide su destino: ser útil, “siquiera sea para los

---

humana. De este modo, afirma Blanco, “la escritura de Borges se recorta como un campo de batalla desde el cual cuestionar una de las más fuertes y arraigadas construcciones simbólicas de la modernidad, la idea de nación, a través de la imaginación de ficciones conjeturales” (2015: 2). Blanco observa que el poder de la invención por sobre el mundo real “se condensa en la posdata de ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, donde ‘la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real’ se constata –nuevamente– ‘hacia 1942’ (aunque el cuento haya sido publicado en 1940) a través de la intromisión de objetos de este planeta imaginario en el ‘mundo real’ modelado por el escritor con la introducción de nombres propios constatables, como el suyo y el de Bioy, por citar los ejemplos más obvios (2015: 5). En el cuento de Di Benedetto lo imaginario -los buitres- crece hasta apoderarse del sujeto, controlar su vida y en cierto punto determinar su muerte: el personaje, atormentado por el dolor que le producen los picotazos de los pájaros, espera que -como al mono- lo devoren los perros.

demás” (22). El cuento de Di Benedetto, si bien no reescribe directamente la figura de Sísifo, se puede vincular a otro héroe mitológico: Prometeo, que además había sido fundamental para los románticos. De hecho tanto Lord Byron como Goethe le dedican poemas. Mary Shelley, por su parte titula su novela Frankenstein o el moderno Prometeo. Su imagen subversiva y desafiante se lee como símbolo de la filantropía, la imagen de un poderoso benefactor que se alza a favor de los hombres ante los dioses. En el poema de Lord Byron de hecho se destaca esta actitud transgresora del titán que se levanta frente a su padre y opera como precedente al empleo de Sísifo por parte de Camus:

El Hombre es, como tú, divino en parte,  
 turbio caudal de cristalina fuente;  
 y puede columbrar algo siquiera  
 del sepulcral destino que le espera,  
 su maldición, su torva resistencia,  
 y su doliente y mísera existencia;  
 mas tiene en su Alma, contra tantos males,  
 el potente fulgor de sus ideales,  
 su firme voluntad, y un ansia intensa  
 que le hace espiar, en medio de torturas,  
 su propia concentrada recompensa:  
 triunfante desafío a las alturas  
 que hace de la Muerte una Victoria (Jiménez Martínez 2011: 291).

En el poema de Goethe, por su parte, aparece el recuerdo del niño que buscaba en la figura del padre la protección y se contrapone a la del adulto que reconoce que se ha formado solo, por su destino, desligado de la imagen paterna:

Cuando era un niño  
 no supe por qué la mirada  
 al sol volví, perdida,  
 como si alguien mi lamento oyera arriba  
 y hubiera un corazón que, como el mío,  
 pena tuviera del que sufre.

[...]

¿Venerarte yo a ti? ¿Para qué?

¿Has mitigado los dolores de los ofendidos?  
 ¿Has enjugado las lágrimas de los angustiados?  
 ¿Hombre quizás no me formaron  
 el tiempo omnipotente  
 y el eterno destino  
 -mi señor y el tuyo?-

Si la presencia de aves rapaces que devoran el cerebro del narrador conecta con el castigo al que fue sometido Prometeo por llevar el fuego a los hombres y dotarlos así de cultura, la presencia del padre autoritario y la rebelión ante éste, sumado al posterior descubrimiento del destino de cumplir un beneficio para la humanidad, todo ello en conjunto, conecta el cuento con las reescrituras de ese mismo mito por parte de los poetas románticos.

La imagen de los buitres picoteando el cráneo utilizada como símbolo del poder de la invención sobre el personaje se construye sobre otro aspecto recurrente en la poética de este escritor: el trabajo sobre la violencia. Como se viene señalando, Di Benedetto sigue un mecanismo similar al de Borges y establece la contaminación de lo real representado a partir de aquello que podría llamarse “imaginación representada”, es decir, lo estrictamente vinculado a la esfera interior del personaje. Pero la singularidad radica en que todo lo relacionado con el plano de la invención es a su vez -a excepción del cuento “Reducido”- intrínsecamente violento: el narrador es sometido violentamente al poder de la invención. En este sentido se acerca al concepto kantiano de “lo sublime”, pero específicamente desde la perspectiva que propone Schopenhauer. En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer explica que es la fantasía la que amplía el horizonte del conocimiento, ya que lo lleva mucho más allá de la mera experiencia personal (2005: 220). A su vez, aclara que cuando estos objetos “cuyas formas significativas nos invitan a su pura contemplación” tienen una relación hostil con la voluntad humana es que aparece lo sublime. Pero -aclara-

para que el sujeto observador sea capaz de contemplar lo sublime, mediante la presencia de amenazas que lo “empequeñecen hasta la nada con su inmensa magnitud”, debe apartarse conscientemente de ellas “desprendiéndose violentamente de su voluntad con sus relaciones y, entregarse al conocimiento para contemplar tranquilo “aquellos objetos terribles para la voluntad” [238] (2005: 121).

Con lo anterior se puede configurar una hipótesis secundaria respecto de este cuento en particular: se propone como una representación del intento del narrador por llegar a la contemplación de “lo sublime”, siguiendo la teoría de Schopenhauer. De hecho, afirma que es necesario ofrecer “la cabeza al servicio de la felicidad general” (23). Y aclara “nuestra cabeza, no sólo el sentimiento”. Pero esta es una narración del fracaso en la que el sujeto cede frente al dolor de los picotazos y nunca alcanza el estado contemplativo señalado por Schopenhauer. No por eso niega la posibilidad a otros que, como él, quieran “poblar su cabeza de pájaros” (24) y de hecho el cuento finaliza alentándolos a que así lo hagan.

Si se acuerda en que tanto las mariposas teñidas de sangre, como el engendro en que se convierte hacia el final el pericote -que a su vez deja un reguero de sangre-, como las aves rapaces que se han comido hasta el “último trocito” de su cerebro expandiendo su “dolor y [su] tortura en un llanto histérico y desgarrado de fluir constante” (23), son símbolos de la creación y a su vez intentos de alcanzar “lo sublime”, se puede concluir que esa experiencia nunca es retratada como idílica, suave o mesurada. Más bien todo lo contrario: cuando aparece lo hace de forma cruda, brutal, cruel.

## 5. LO FANTÁSTICO DE DESAUTOMATIZACIÓN

### FIGURAS INQUIETANTES: LA ALUSIÓN Y EL DESMONTE DE METÁFORAS

#### 5.1. “Hombre perro”. *Metáforas umbrales: las nuevas formas de lo incierto*

Lo fantástico, según Campra, surge del choque entre dos órdenes irreconciliables entre los que no existe continuidad posible y, en consecuencia, entre los que no hay ni lucha ni victoria. Y continúa explicando que la superposición o entrecruzamiento de los órdenes representa la subversión absoluta del concepto de realidad. Desde esta perspectiva, la naturaleza de lo fantástico consiste “en proponer al lector el siguiente escándalo racional: no hay substitución [sic] de un orden por otro sino coincidencia” (2008: 27).

No se perciben demasiados problemas para concebir dentro de la anterior definición los relatos fantásticos de, por ejemplo, Julio Cortázar. Sus cuentos hacen coincidir y conectan a partir de los personajes, las categorías del yo, el aquí y el ahora con sus opuestos enunciativos: otro, allá y antes o después -así sucede, por ejemplo, en “Axolotl” (1956), “La noche boca arriba” (1956), “Lejana” (1951), entre otros-. Se trata de relatos que se construyen explotando la “incertidumbre” -según la clásica definición de lo fantástico propuesta por Todorov-, y afirmándose sobre esa inestabilidad.<sup>54</sup> Los “pasajes” que propician el paso entre planos, es decir, del yo al otro, del acá al allá, del ahora al antes o después, funcionan a la manera de portales que, si bien se van abriendo paulatinamente - movimiento que se alcanza fundamentalmente a partir del trabajo sobre la sintaxis-, una vez que el pasaje se ha producido, el nuevo orden de cosas se instaaura como definitivo: no hay

---

<sup>54</sup> Como se consignó en el marco teórico, para Todorov, lo fantástico surge cuando en un mundo que conocemos se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, o bien el acontecimiento se produjo realmente. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en el de lo extraño o lo maravilloso (1981: 24).

escapatoria ni posibilidad de “regreso” para el hombre devenido en axolotl, o para el moteca a punto de ser sacrificado.

Nuestra hipótesis secundaria es que los cuentos de Di Benedetto contemplan una característica particular: cuando lo extraño penetra en lo cotidiano, no lo hace para subvertir el escenario conocido, sino que se introduce en él y es percibido de forma natural.<sup>55</sup> La anterior no es la única diferencia que se detecta en su literatura respecto del modelo genérico tradicional delineado por Todorov y Jackson. De hecho, Premat considera que más allá de que el propio autor se sirvió de esa clasificación genérica -lo fantástico- para inscribirse dentro de la esfera del grupo Sur y principalmente de Borges, su adhesión explícita a la tradición de esa literatura es poco convincente (2009a: 100).<sup>56</sup> Pero Premat también advierte que la “extrañeza” en sus textos surge de una exposición del lenguaje y de

---

<sup>55</sup> Todorov describe lo fantástico como un efecto evanescente, pero poniendo el foco particularmente en el sentimiento que produce la irrupción de lo extraño. Juzga que lo fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones: la primera es que el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural; la segunda es que la vacilación debe ser uno de los temas de la obra; la tercera, que el lector rechace tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética del texto (1981: 30). A su vez, también reconoce que un texto no es solo el producto de una combinatoria preexistente -combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales-, sino también una transformación de esa combinatoria (1981: 10). Lo fantástico en Di Benedetto parece vincularse no tanto a la irrupción de lo extraño -o a la sorpresa que esa irrupción podría generar en el personaje- sino más bien a como lo extraño es asimilado de forma natural por el personaje. Este aspecto había sido detectado por Barrenechea, quien señalaba que el discurso fantástico experimentaba un “proceso de cambio en la utilización de los códigos y en la línea lógica de la historia narrada” (1991: 78). La estudiosa notaba que las nuevas producciones literarias, especialmente en Latinoamérica, transgreden las reglas de la tradición mimética y de la verosimilitud “seguidas antes aún en la literatura fantástica” (1991: 79).

<sup>56</sup> Más allá de las objeciones de Premat, el de Di Benedetto no es un caso aislado. Existen numerosos autores de “lo fantástico” que no cuadran en ese modelo. Barrenechea propone atender al contexto intratextual y revisar los modos en que las narraciones fantásticas crean las categorías de lo normal y lo anormal, cuya confrontación conflictiva constituye la base del género. Observa que en la transformación diacrónica del género se va acentuando un proceso de cambio en la utilización de los códigos: “Éstos eran al principio fácilmente localizables en tiempo, espacio, y grupo social que los sustentaba, pero cada vez se ha convertido en más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos y las convenciones del extratexto. Así se nota en muchos una subversión de la tradición mimética y del respeto a las reglas de verosimilitud, seguidas anteriormente aun en la literatura fantástica. Éstas anuncian en Hispanoamérica una nueva redistribución genérica de lo fantástico y lo maravilloso (complicada en algunos por la corriente del absurdo), que tiende a concretarse en el llamado ‘realismo mágico’ o ‘realismo maravilloso’, con nombre y caracterización que ha favorecido las conclusiones y no ha logrado aún una formulación totalmente convincente” (1991: 79).

la escritura, de una exhibición de su artificio e inclusive de su dificultad. Un lenguaje trabado, impedido, alienado (2009a: 106). Entra en este terreno el “espacio paradójico de la metáfora” (Rovatti) ya que, como se desarrollará en este capítulo, las prácticas de Di Benedetto toman en consideración la plurivocidad, la complejidad que acarrearán dichas figuras. Los tropos y figuras se corresponden con significantes, significados o signos no habituales, esto es, distintos de su correlato en la lengua ordinaria.

Lo singular de su método es que la convivencia entre los diferentes órdenes de lo que se plantea como “normal” y “anormal” en el texto (Barrenechea) se inicia casi siempre mediante la combinación de dos operatorias: la introducción de la duda, a nivel del discurso y el trabajo sobre la alusión, la metáfora y el símil a nivel de los tropos y de las figuras.

La duda a nivel discursivo se propone a partir de enunciados que parecieran ser afirmativos y que sin embargo encuadran dentro de las expresiones dubitativas. Así, el vaivén entre opciones sin definición genera un discurso en movimiento pero sin avance. En el inicio de “Bizcocho para polillas” -cuento que se abordará en profundidad en la sección siguiente- este uso de la duda se ve claramente. En las primeras oraciones se lee cómo un narrador protagonista cuenta sin ningún tipo de asombro que su cuerpo se está apolillando. La primera oración introduce una metáfora y lo hace además dando cuenta de que se trata de una figura propia del lenguaje ya que agrega, para referirse a ésta, el verbo “decir”: “Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera” (79). Pero las siguientes oraciones desmontan la metáfora, la corren del plano del discurso y la llevan hacia el plano de lo real representado: “Puede, sí; apolillarse. Es mi caso, como todos lo saben” (79).

Ana Camblong analiza el mecanismo metafórico en el contexto macedoniano y en su análisis encontramos algunos puntos de contacto con la escritura de Di Benedetto. Ella

observa que el sentido asociativo de las semejanzas adopta las formas más inusitadas e independientes. Se trata de “umbrales metafóricos” (Camblong) en los que la función referencial del lenguaje, la transparencia del discurso entra en “zonas de franca turbulencia e inestabilidad cuando la teoría del pensamiento creador pone la metáfora y la paradoja en funcionamiento” (2003: 275). En cierto sentido, el tradicional pasaje de lo fantástico estaría habilitado aquí mediante estos “umbrales metafóricos”.

Algunos cuentos de Di Benedetto como “Bizcocho para polillas”, “Hombre perro”, “Volamos”, proponen una situación en términos de tropos y figuras, fundamentalmente de metáforas y símiles que, si bien resultan extraordinarias -en el sentido de inusual-, no generan sorpresa en el narrador ni en el resto de los personajes. A su vez, se trata de relatos que tampoco asientan su discurso sobre un terreno estable: mediante el dispositivo de la duda, el narrador va desarticulando los mecanismos propios de la mimesis -tales como la congruencia causal- a través de la desautomatización de las metáforas del lenguaje corriente.

La palabra con la que comienza la primera oración de “Bizcocho para polillas” sitúa la cláusula dentro de los enunciados dubitativos al introducir el verbo “poder”, con la acepción de “posibilidad”. Luego, la expresión “se dice”, atenúa aún más cualquier matiz de afirmación que se pueda percibir en ese enunciado. El tercer párrafo también prolifera en ese tipo de expresiones: comienza encabezado por el adverbio “quizás” al que se suma “posiblemente” y la expresión verbal “creo yo”. Incluso la afirmación “en esto tiene que consistir” se lee como duda. La duda no es lo único que impide avanzar: el propio discurso se frena sobre sí mismo por medio de las repeticiones.

*Puede apolillarse* una persona, se dice, *cuando* se retira, *cuando* hace de la soledad su compañera. *Puede, sí; puede apolillarse*. Es mi caso, como *todos lo saben*.

*Todos lo saben*, porque me ven; *todos*, asimismo, desconocen las causas. La opinión *generalizada*, no por *generalizada*, creo yo, *acertada*, es que siempre me resistí a los deportes o por lo menos al aire libre, al campo o simplemente a cualquier esfuerzo físico.

Quizás induzca tales pensamientos mi cuerpo, ahora tan visible. Es, posiblemente, mi castigo. En esto tiene que consistir. Porque esto de *apolillarse*, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos *podía esperarlo, sin haberlo esperado* nunca, claro está (2009: 89, destacado nuestro).<sup>57</sup>

Las repeticiones generan una especie de eco que nos hace volver sobre lo dicho. Se suma a esto el recurso de la aliteración, que en el fragmento se lee en la oración: “La opinión **generalizada**, no por **generalizada**, creo yo, **acertada**, es que siempre me resistí a los deportes o por lo menos al aire libre”. El participio “acertada” es uno de los cambios que Di Benedetto le imprime a la segunda edición del cuento. En su lugar, en la primera versión se leía “exacta” (79).

Tanto el empleo de adverbios de duda como las repeticiones a nivel sintáctico y las aliteraciones a nivel sonoro que retardan el relato y lo vuelven sobre sí mismo, contribuyen a instaurar la “vacilación” propia de lo fantástico como elemento distintivo del discurso.

El segundo procedimiento que permite vincular la narrativa de Di Benedetto con el modelo genérico de lo fantástico es el de la “alusión” -señalado por Barthes al respecto de Kafka-. La alusión, recordemos, es una figura de pensamiento que consiste en referirse a una persona o cosa sin mencionarla, según el *Diccionario práctico de figuras retóricas y*

---

<sup>57</sup> La cita pertenece a la segunda edición de *Mundo animal*, en la que se observa con mayor profundidad el trabajo sobre la repetición semántica y sobre la aliteración. En el siguiente apartado del presente capítulo se analizarán con detalle esas modificaciones. Reproducimos a continuación el fragmento correspondiente a la primera edición a fin de que se puedan observar como algunos de los cambios están directamente relacionados con el dispositivo de la duda y de la vacilación generada por la repetición de sonidos y/o términos: “Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera. Puede, sí; puede apolillarse. Es mi caso, como todos lo saben. /Todos lo saben, porque me ven; pero todos, asimismo, desconocen las causas. La opinión generalizada, no por generalizada, creo yo, exacta, es que siempre me resistí a los deportes o por lo menos al aire libre, al campo o simplemente a cualquier esfuerzo físico. /Quizás induzca tales pensamientos mi cuerpo, ahora tan visible. Es, posiblemente, mi castigo. En esto debe consistir. Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está” (79).

*términos afines* (2018), de Viviana Fernández. En “Hombre perro”, por ejemplo, se alude a la maldad innata de los hombres. Para ello es esencial la intervención tanto de las metáforas como de los símiles, figuras que se convierten en objetos plenos de los relatos y lo hacen a raíz de una intromisión de lo que se podría concebir como las “creaciones” de los personajes que se vinculan con la parte irreflexiva, imaginativa, “no concreta” y cuyo material de producción es siempre el lenguaje. Paralelamente a la enunciación de la palabra figurada, se genera un inmiscuirse de esas imágenes en el plano de la realidad representada -es decir en el plano que en principio se concibe siguiendo la lógica extratextual-.

En el cuento “Hombre-perro” la frase disparadora -que es, casualmente, la oración con la que comienza el relato- será a su vez la que structure la trama y la que desencadenará el desenlace. Allí se lee: “Magissi me dijo: ‘La diferencia está en que usted cree que a veces los hombres se portan como perros y yo sé que todos los hombres son unos perros. Ésa es la diferencia entre usted y yo’” (41).

El juego con las figuras del lenguaje en la afirmación anterior es central para el conflicto y pone de manifiesto la concepción de lo fantástico trabajada por Di Benedetto. Su narrativa, fundamentalmente la que se corresponde con sus primeras publicaciones, tiende a proponer tramas en las que lo “extraño” tiene su origen, su nacimiento, en las producciones lingüísticas. Al vincularse siempre con lenguaje figurado, se trata de enunciados que promueven la ambigüedad. Así sucede con la metáfora, figura retórica por medio de la cual la realidad o el concepto se expresan a través de una realidad o concepto diferentes. Si bien lo representado guarda cierta relación de semejanza con la representación, lo cierto es que se trata de un proceso que instaura una “umbralidad”, un traspasar, que no es ni interno ni externo al lenguaje, sino en el borde, en los confines inciertos del devenir emotivo, apasionado (Camblong 2003: 275).

En “Hombre perro”, Magissi enuncia mediante la metáfora una concepción del mundo que alude a la maldad humana y en principio parece ser únicamente parte de su propia representación. Pero, como se verá, aunque pone de manifiesto una discordancia respecto del pensamiento del narrador, esa discordancia es solo en apariencia por lo que la alusión de Magissi se puede leer subsumida en el enunciado general del relato -específicamente en las peripecias del narrador protagonista y en su transformación hacia el final-.

Para ello es central el lenguaje figurado, el que junto con la sintaxis, dibuja una especie de laberinto semántico que se propone a partir de dos enunciados opuestos, asociados a su vez a dos sujetos -hombres- y cuyo tema es justamente la representación de sí mismos como hombres -o como perros-.

Resulta imprescindible detenerse un poco en las relaciones propuestas en las oraciones de apertura del relato ya que, en su análisis, es posible atisbar una característica esencial de la escritura de Di Benedetto que venimos intentando destacar: el papel primordial de la sintaxis como generadora de sentido.

El párrafo transcripto en la cita anterior presenta dos oraciones: la primera, que introduce las palabras de un personaje que no es el narrador, insinúa la diferencia entre ambos -es decir, entre el narrador y el personaje- desde dos planos. En primer lugar, en el plano sintáctico, mediante la enunciación por parte del narrador de ese otro personaje a través del estilo directo. El entrecomillado, sumado al verbo declarativo, deja en evidencia que se trata de un discurso pronunciado por otro, que no es el narrador. En el segundo plano, es decir en el interior de ese discurso referido -el que reproduce las palabras textuales de Magissi-, la diferencia entre ambos queda señalada semánticamente a partir de las acepciones de los verbos “creer” y “saber”, y luego se reafirma en la oración siguiente -“Ésa es la diferencia entre usted y yo”-. Estas palabras, al estar incluidas dentro de un

discurso mayor -el del propio narrador- propician la duplicación de los pronombres personales desde su perspectiva y generan una suerte de espejo en el que el “yo” de Magissi y el “yo” del narrador conviven, ya que las reflexiones a cargo de este último en los fragmentos posteriores favorecen tal confusión. De hecho, durante todo el apartado -el cuento se separa en seis apartados-, se dedica a rumiar una cavilación que no hace más que enredar sus propios pensamientos con los de Magissi.

El discurso tiende a dejar en claro que la distancia de perspectiva señalada por Magissi mediante las dos oraciones referidas no es tal. Es más, el narrador sabe que tiene razón porque él mismo piensa así, es decir, como el otro, solo que no quiere dársela. A su vez, al no darle la razón, está reafirmando la verdad de la tesis de Magissi: que todos los hombres son perros porque todos los hombres son malos. Así se lee en la siguiente cita: “Yo lo sabía. Me había hecho volver al punto de partida. Esa ansiedad porque dijera que sí... Si yo creía en el momento malo es que juzgaba que habitualmente son buenos. Y era todo lo contrario: habitualmente son malos y por momentos, solo en contados momentos, buenos” (41-42).

La temática del *Doppelgänger* surge desde una singular variante: el narrador intenta señalar desde el lenguaje la diferencia entre ambos, pero es el mismo lenguaje el que tiende una y otra vez a ponerlo en el mismo plano que el “otro”. Para ello, como se mencionó, hace uso del símil como figura y, de esta forma, se propone una analogía entre los dos términos desde una relación de igualdad.<sup>58</sup> El final del relato enuncia la consumación, la coincidencia entre órdenes: ambos hombres se trenzan en un feroz combate, previo haberse

---

<sup>58</sup> El *Manual de retórica española* de Azaustre y Casas indica que la diferencia entre el símil y la comparación radica en que, para la segunda, uno de los términos es presentado como superior o inferior al otro, mientras que para el símil se establece una relación de igualdad entre los dos términos comparados (2001: 137-138).

transformado en canes. Así es que yo, otro, hombres, perros, plano de la realidad representada, plano del lenguaje, quedan superpuestos en la escena final en que la imagen metafórica del comienzo parece materializarse. Se observa el juego con la ambigüedad del lenguaje, que habilita simultáneas interpretaciones según las cuales los hombres como perros pueden -además de vincularse con lo negativo, al mal- emparentarse con todo lo no humano, es decir, con lo animal, lo irracional, lo instintivo.

Al analizar el discurso de la ficción como enunciados que presentan aserciones “fingidas” o “no verdaderas” (1993: 8), Gerard Genette se detiene en las expresiones figuradas y explica que se trata de casos en los que la interpretación literal es imposible. Es por eso que en expresiones como “es usted un león” el sentido literal es manifiestamente inaceptable, ya que se trata de un enunciado literalmente falso. En tales casos, tanto el destinatario como el enunciador están al tanto, por lo que buscan un sentido figurado que en el ejemplo de Genette podría ser “es usted un héroe” o “es usted un cobarde”, dependiendo del contexto de enunciación (1993: 45). Di Benedetto se sirve de la ambigüedad de la figura y construye la frase explotando el hiato -que en estas circunstancias se tiende a reponer con mayor naturalidad que en frases literales- para propiciar así el juego con lo fantástico: las palabras de Magissi al inicio literalmente dicen “todos los hombres son unos perros”, y en ellas se percibe la perturbación de la transparencia denotativa de toda figura, es decir, un efecto de “opacificación relativa” que a su vez contribuye a la “perceptibilidad del discurso” (Genette 1993: 105). Comienza en ese instante a promover la superposición del plano discursivo -terreno de la metáfora y del símil- con el plano de la realidad representada: la interpretación literal dejará de ser imposible para transformarse, directamente, en realidad. El final está implícitamente insinuado en la frase inicial, cuando Magissi aclara que no es que los hombres se comporten “como” perros, sino directamente

que todos los hombres “son” unos perros. Descarta la comparación y enuncia su verdad precisamente desde el tropo, sin el nexa comparativo. Con el desenlace del final que asienta el tropo como realidad en el plano discursivo, acerca a su vez el enunciado a la figura del símil en virtud de que la relación de igualdad entre los dos sustantivos -“hombres” y “perros”- reafirma, mediante su materialización, la tesis de todo el cuento -la alusión mediante la que se sostiene que “los hombres son perros”-.<sup>59</sup> La postura de Magissi podría leerse como el comienzo de un silogismo que quedaría de la siguiente manera: “Todos los hombres son perros, usted es un hombre, por lo tanto usted es un perro”. Es decir, que tira abajo la cuestión estadística propuesta por el narrador según la cual “algunos hombres se comportan como perros”. Pero incluso en ese silogismo, la “figuralidad” (Genette 1993: 104) de la expresión conlleva una lectura según la cual la comparación entre hombres y perros se percibe a partir de su comportamiento: hombre perro = hombre malo.

Al referirse a los cuentos de *Mundo animal*, Néspolo menciona que existen diversos mecanismos que los dotan de carácter fantástico, cuya singularidad es la capacidad de interrogación y problematización del personaje vinculado al descubrimiento del alto poder subversivo de la palabra y de la escritura (2004: 86). El mecanismo esencial que otorga el matiz fantástico a los relatos descansa sobre la ambigüedad lingüística: ésta se propone como la base sobre la que se estructuran las tramas y, a su vez, configura los portales que habilitan el ingreso de lo fantástico. No se trata de sintagmas sueltos, sino de una frase que

---

<sup>59</sup> Siguiendo el esquema propuesto por el citado *Manual de retórica española*, el sistema retórico de tropos y figuras se puede agrupar considerando por un lado los tropos -metáfora, alegoría, hipérbole, metonimia, etc.-, por otro las “figuras de dicción” -aliteración, onomatopeya, anáfora, etc.- y por último las “figuras de pensamiento”. Dentro de este último grupo el símil ocupa parte del subgrupo de “figuras de diálogo y argumentación” (2001: 165-166). El empleo de la metáfora y fundamentalmente del símil van configurando en el texto de Di Benedetto la idea, el pensamiento, la tesis del cuento, mediante la estrategia de llevar el lenguaje habitual a su extremo, es decir, volver literal su contenido metafórico. La alusión de inicio que sugería la correspondencia entre hombres y perros, se deshace hacia el final de la posibilidad de separarlos y ambos sustantivos se vuelven uno.

conforma una figura retórica portadora de una idea, que se desprende de un silogismo -los hombres son perros porque son malos-. Esa idea se instaura como general en virtud de que, si bien es enunciada por Magissi, queda además sustentada por el propio narrador protagonista y confirmada a través de la empiria en la metamorfosis del final.<sup>60</sup>

La figura retórica transgrede los límites e instaura sus propias reglas por sobre las de la lógica realista propuesta inicialmente en el cuento. Es por medio de aquélla, de su transformación, que el cuento -que en un principio parecía acomodarse a los lineamientos de lo extratextual, es decir, del verosímil realista- termina funcionando al modo de lo fantástico. La última oración -“Nada de esto, sin embargo, concede la razón a Magissi”- no aclara que los dos hombres ahora devenidos en perros vuelvan a su “forma humana”, ni tampoco sorprende de ninguna manera al narrador su nuevo estado. La frase figurada sobre la que descansa la transformación, es decir, la que propicia el elemento imaginativo “puro”, no propio de la lógica extratextual -si se la lee literalmente- va ganando terreno y se instaura definitivamente en el mundo representado que, hasta ese momento, había coincidido plenamente con el verosímil realista.

---

<sup>60</sup> Por otro lado, esto último, la preeminencia ontológica de la idea -de los universales- por sobre la cosa particular es un pensamiento recurrente en Schopenhauer y, a su vez, asimilado por Borges, quien retoma del pensador alemán la consideración del conocimiento intuitivo como vía de aprehensión de la realidad. Sobre esta concepción se asienta el carácter fantástico del final del cuento de Di Benedetto: la idea “todos los hombres son perros porque son malos” deja de ser una mera enunciación para pasar a ser una realidad. Además -y en directa vinculación con lo anterior- la concepción de los universales como ideas eternas trae aparejado el problema de la identidad del yo, que a su vez deriva de la concepción idealista del mundo -compartida también por Borges y el filósofo alemán- que niega al yo y según la cual la identidad personal termina diluyéndose. El arquetipo está prefigurado en la frase inicial: ya sea como hombres o como perros, la frase no habilita una identidad, sino un concepto. Es decir, que cuando al comienzo del cuento se lee el sintagma “todos los hombres son perros”, se aprecia al lenguaje como una herramienta que describe la realidad sirviéndose del lenguaje metafórico, pero que de ninguna manera la modifica. Esto se subvierte hacia el final del cuento donde, como ya se mencionó, se desdibuja todo lo anterior al darle entidad “real” y literal a las palabras enunciadas al comienzo: “Estuve aguardándolo pacientemente, pero cuando lo vi toda la furia me poseyó. Se me hincharon los belfos, me fui al suelo y mis cuatro patas me dispararon hacia él, que ya, advertido rápidamente, en sus cuatro patas también, con un leve aullido de miedo, mostraba, por instinto de defensa, los dientes. Me abalancé sobre su cabeza mordiéndolo con implacable rabia, echando espuma por la boca, tratando de hincarle los dientes en el cuello, que él defendía desesperado con las patas delanteras. /Un barrendero, a instancias de una mujer que gritaba espantada, nos separó a escobazos” (46).

## 5.2. “Volamos” o la imposibilidad de comunicar la experiencia

En el cuento “Volamos”, también incluido en *Mundo animal*, el conflicto se genera a partir de las palabras dichas por la dueña de un gato reproducidas por el narrador. A su vez, son las reflexiones del propio narrador sobre lo enunciado por su amiga y, fundamentalmente, la forma en que refiere ese otro discurso, las que propician una superposición entre el plano de lo fantástico y el plano de la realidad representada. Campa se detiene sobre la complejidad de transportar las categorías de “imaginario” y “real” al mundo de la ficción, dado que la literatura puede proponer una representación “realista” del mundo, así como una “fantástica” y que, en ambos casos, los términos son aplicados dentro de un universo que por definición es imaginario (2001: 154). Concibe una oposición que establece según los términos concreto/abstracto y que se refiere a lo que está sujeto a las leyes de tiempo y espacio y lo que carece de materialidad, respectivamente.

El comienzo del cuento, como la mayoría de los textos de Di Benedetto, es revelador. En esa oración, construida a partir de un hipérbaton que altera el orden esperable de la frase, se lee que un narrador protagonista declara lo siguiente: “Como puesta ante un apacible e inofensivo misterio, que puede serlo, con ganas de hablar, que a mí me faltan, me cuenta de su gato” (60). Se percibe que el texto adopta ciertas características de los relatos enmarcados: un narrador que refiere lo que otro narrador -su amiga- le contó -y vivió-. En este contexto, el relato marco se encuadra dentro del verosímil realista mediante el uso inicial del adverbio relativo que atenúa la certeza de lo que se expresa a continuación, es decir, de las palabras de la amiga del narrador que vinculan al sustantivo “misterio” con la historia del gato.

Barrenechea analiza la función que los códigos socioculturales tienen en el género fantástico, fundamentalmente por su rol a la hora de mostrar la convivencia entre hechos normales y anormales como “problemática” -suscitadora de problemas, conflictiva para el lector y a veces también para los personajes- (1991: 47). Por códigos socioculturales entiende aquéllos que deciden qué cosas son pensables en la vida de los hombres, ya sea por creencias de orden natural físico y psíquico -saber científico, saber popular- y parapsíquico -creencias religiosas y míticas, magia, brujería, supersticiones-. A nivel narrativo, importa la manera en que están presentados los hechos conflictuales: si coinciden con las creencias del narrador, o de los personajes, o del lector implícito (1991: 48). El comienzo del cuento propone en principio una disidencia entre los códigos culturales del narrador y los de la amiga, y ese conflicto está señalado mediante el uso del adverbio relativo “como”, que no casualmente funciona como palabra de apertura de este relato.

A su vez la historia enmarcada, que podría concebirse como fantástica, se describe mediante adjetivos que sin embargo la alejan de la concepción de lo fantástico, según lo entiende Di Benedetto. Para el autor, lo que se representa como “anormal” (Barrenechea), “abstracto” (Campra), es decir, lo que no se encuadra dentro de los códigos socioculturales propuestos en los cuentos y que por consiguiente se considera como perteneciente al plano de lo fantástico, siempre se propone -como venimos mencionando- como conflictivo e indisoluble de lo cruel, lo violento. En cambio, en el relato de la amiga del narrador de “Volamos”, el hecho inexplicable -el misterio- no se niega, sino que es puesto en suspenso con la expresión de posibilidad -“puede serlo”- y relativizado mediante los adjetivos “apacible” e “inofensivo”.

Paralelamente a que el narrador recoge sin sorpresa el testimonio de su amiga, va dotando al gato de esas características singulares. Así es que no emite juicio cuando la

mujer le cuenta de su gato, que le gusta el agua, y que por lo tanto “Puede pensarse que no es un gato, que es un perro” (60). A esta afirmación continúa agregando datos que van acercando cada vez más las características de este felino particular a la de los perros: se muestra indiferente frente a los de su propia especie, observa con tranquilidad a los perros, incluso si se encuentra frente a una pelea callejera, su voz ronca no permite discernir si maúlla o ladra. Pero a esto se suma una cualidad más, que lo aleja simultáneamente de la categoría inicial de “gato” y también de la de “perro” y se lee en la siguiente afirmación: “Pero es que ni siquiera está la cuestión en que sea perro o gato, porque ni uno ni otro vuelan, y este animalito vuela, desde hace unos días vuela (60-61).” Es decir que, a medida que avanza la narración, la amiga va dotando su relato de características que alejan al ser descrito -su mascota- de cualquier categorización previa. Se pone en duda la función del lenguaje para designar: no es gato, ni perro, ni ave o es gato, perro y ave simultáneamente. No se define porque las categorías conocidas no encajan con su descripción. Premat relaciona lo singular de la escritura de Di Benedetto -su laconismo, el ritmo entrecortado- con una intención por mostrar el artificio y la dificultad del lenguaje (2009a: 106). Los cuentos desenmascaran el lenguaje, lo vuelven inútil: pierde sus capacidades de expresar y de comunicar, ya que no es posible servirse de palabras existentes para describir la experiencia.

A su vez, las expresiones que se utilizan para calificar la historia del gato se asocian con lo fantástico: “brujería”, “maravilla”. Sin embargo, el asombro, esperable en quien lo escucha, nunca se produce y debe ser fingido: “Hago como que me asombro”, confiesa el narrador. Si bien el enunciado propuesto en el inicio -un gato que puede pensarse que es

perro- va tomando consistencia “física” o “concreta”,<sup>61</sup> no conlleva -al igual que en el resto de los cuentos- sorpresa en el narrador. Acepta lo maravilloso del relato con naturalidad:

Pienso que ella supone que he de maravillarme porque lo que creyó era gato puede ser perro o lo que puede ser gato o perro puede ser un ave o cualquier otro animal que vuele. Debiera maravillarme porque, lo que se cree que es, no es. No puedo. ¿Acaso me maravillo de que tú no seas lo que tu esposo cree que eres? ¿Acaso me maravillo de no ser lo que mi esposa cree que soy? Tu animalejo es un cínico, nada más. Un cínico ejercitado (61).

Lo asombroso, lo fantástico se hace presente a partir del discurso referido indirecto con el que el narrador reproduce la historia que le cuenta su amiga. El relato enmarcado, concebido como fantástico, al no asombrar o sorprender o causar cualquier conmoción a quien lo escucha, pierde los límites que lo separan del plano de la realidad. Así, las fronteras entre ambos planos, delineadas inicialmente por el discurso referido -verosímil fantástico- y el discurso del narrador -verosímil realista-, parecen no percibirse: en lugar de diferencias el narrador encuentra similitudes. De hecho, éste utiliza un término propio de lo fantástico -“maravilla”- para describir una situación de su realidad y un término propio de la realidad -“cínico”, asociado a falso, a fingido- para referirse al animalito protagonista del relato fantástico. De esta forma, uno y otro plano se afianzan sin problemas en virtud de que el narrador no sólo no cuestiona su entidad o su posibilidad de desenvolverse en ese plano, sino que, al atribuirle características humanas -y por lo tanto, reales- las percibe como parte de aquél. Que no exista sorpresa, que no encuentre diferencias entre la forma de “actuar” del gato/perro/ave con la de cualquier ser humano, habilita a que realidad y fantasía convivan.

---

<sup>61</sup> La expresión “consistencia concreta” sigue la postura de Campra, quien por “concreto” entiende: “Todo lo que resulta sujeto a las leyes de la temporalidad y la espacialidad: ocupa un lugar en el espacio, tiene peso y volumen. Lo no concreto, en cambio, al carecer de materialidad, no está sujeto a estas leyes, carece de peso, volumen, etc. (2008: 41).

Nuevamente aparece aquí un punto de contacto con el pensamiento de Schopenhauer y su forma de concebir la identidad del sujeto: el filósofo considera que la identidad personal es una “manifestación efímera”, ya que la voluntad, que se encuentra en lo más íntimo del sujeto, lo borra como individuo, puesto que todos los sujetos están sometidos a ella. Esto quiere decir que, según él, la identidad personal no puede adquirir mayor consistencia real que el conjunto de ilusiones que conforman el mundo como representación (Paz 2012: 32,33). El narrador, su amiga, el gato, la mujer del narrador pierden su “identidad”, aquello que los distingue de los otros, en las palabras finales del cuento: la particularidad se diluye en la configuración que los engloba como cínicos y por lo tanto, bajo idéntica representación.

### **5.3. “Bizcocho para polillas”: una figura que acontece**

Por último, “Bizcocho para polillas”, cuento que -como los anteriores- se publicó en *Mundo animal*, también se asienta sobre un procedimiento similar a “Hombre perro” y “Volamos”: desmonta la metáfora “apolillarse”, que es propia del lenguaje figurado, y recupera su sentido literal. Es sobre ella que construye su argumento. Confluyen en este relato una serie de temáticas que ya se han señalado en otros textos del volumen: las preguntas acerca de la existencia -y su vinculación con la filosofía existencialista-, el acto de devorar y ser devorado, la contraposición entre lo que los “otros” creen y lo que el narrador “sabe”. Todas estas temáticas se organizan en torno a la recuperación que el narrador realiza de la figura “apolillarse” y su reordenamiento en sentido literal. El texto rompe con la característica esencial de este tropo según la cual dos planos se identifican entre sí a partir de alguna semejanza, y en donde el tenor del primer término se corresponde con lo “real” -es decir, es aquello de lo que en realidad se habla- y el segundo es el vehículo

o término imaginario -es decir, aquéllo que se asemeja al término real-.<sup>62</sup> La imagen, propuesta en el inicio del cuento, no solo se enuncia, sino que además se glosa, se explica, se aclara: “Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera” (79). Sin embargo, todo el conflicto del cuento radica en que el verbo “apolillar” es trabajado no como una mera figura, sino como un acontecimiento. A diferencia de los dos cuentos anteriores, en este caso es primero el hecho, el suceso, y luego la manifestación del mismo por medio del discurso. La palabra no es un simple sonido, la palabra le sucede, la experimenta en sí mismo: “Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está (79)”.

En la Introducción citamos un artículo de Barthes, “La respuesta de Kafka”, en el que comenta un libro de Marthe Robert sobre el checo. Destaca de ese análisis el hecho de que se centra no en las temáticas, sino en una técnica narrativa: la de la alusión (2003: 190). Y describe esa técnica como “una fuerza defectiva” que “deshace la analogía apenas la ha propuesto” (2003: 191). Desde el análisis de Robert filtrado por Barthes se perciben, de forma más clara, los verdaderos contactos entre las narrativas de Kafka y Di Benedetto: ambas expresan de manera única la relación del hombre con el lenguaje, a partir de convertir a un término metafórico en objeto pleno del relato. Cuando se dice corrientemente “una vida de perro”, o, “los hombres son perros”, o “un hombre puede apolillarse”, se lee implícitamente un “como si”. Di Benedetto, al igual que Kafka, subvierte ese uso corriente

---

<sup>62</sup> Coincidimos con Ana Camblong en que las prácticas discursivas hacen experiencias muy variadas del entrecruzamiento de lo trópico con lo figurativo, hasta el punto de dificultar la detección de sus fronteras. Por lo tanto: “no hay razones para discutir la “tradicional distinción entre *tropos*, en tanto operaciones sobre la palabra, esto es: desvío, sustitución y transformaciones en unidades lexicales (denominadas *metasememas* por el Grupo de Lieja); y *figuras*, operaciones sobre la frase o conjunto de frases, modificaciones que conciernen a los efectos globales del discurso, a los valores lógicos del lenguaje (denominadas *metalogismos* por el mismo grupo)” (2003: 272).

a partir de una regulación de las relaciones con el mundo dominadas por un perpetuo: “sí, pero...” (Barthes 2003: 191). De esta manera, no se pierde la lectura primaria que, ante la frase “un hombre puede apolillarse”, implica “lleva una vida desganaada, se ha dejado estar”, pero ésta se resignifica ante la presencia simultánea de la lectura literal. Es así que su técnica -la de Kafka y la de Di Benedetto- entraña “en primer lugar un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo” (Barthes 2003: 191). Surge un rasgo esencial en la prosa de Di Benedetto a partir de su manera de estructurar el discurso; se trata de la instauración de la duda como dispositivo constitutivo de su escritura. Ese “temor ante la letra” (Barthes) se expresa en el lenguaje dibenedettiano según lo que Premat designa como un “*tempo* semánticamente sugestivo -el de la observación, el de la reflexión, el del interrogante- pero también negativo -el de lo callado, lo indecible, lo no narrado-” (2009a: 117).

Lo anterior cobra aún más importancia si se atiende al hecho de que “Bizcocho para polillas” es uno de los cuentos con mayores modificaciones entre la primera edición y la segunda. Por esta razón conviene que nos detengamos en este punto para dar cuenta de esos cambios y de su posible conexión con la preocupación del autor por que la forma funcione como una de las fuerzas promotoras del sentido.

El primero de los cambios sobre los que nos enfocaremos se lee en el cuarto párrafo, cuando el narrador comenta el accionar de las polillas. En 1953 Di Benedetto escribe “Cualquier trapo que me caiga encima suscitará, no digo su apetito, que debe ser implacable, sino su decisión de cumplir *sin tregua el mandato que tienen sobre mí*” (79, destacado nuestro), mientras que en 1971 sustituye el final de la oración por “su decisión de cumplir *una especie de abominable mandato que me persigue*” (89, destacado nuestro). La

modificación es clave en tanto que varía radicalmente el sentido de esa oración: el “mandato”, que en principio era de las polillas por sobre el personaje, vira en la segunda publicación exclusivamente hacia el personaje y representa algo así como una fuerza externa e irrefrenable. Fuerza plausible de ser pensada en vínculo con el poder de la creación, entendido, más que como un poder, como un destino irrefrenable y fatal. Esta hipótesis gana peso con la siguiente gran modificación, esta vez de una oración entera: “También ha sido preciso, *como el punto al concluir la oración*, el ingenio. He llegado a la pregunta clave: ¿Para qué vivir?, y, por fortuna, he llegado, igualmente, a la solución” (1953: 80-81, destacado nuestro).

La primera versión propone una analogía con la escritura que borra en la segunda edición, pero que, al leerlas en conjunto, reafirman la hipótesis de lectura que hemos venido constatando en el análisis expuesto en el anterior capítulo de la presente tesis: en este relato escritura -asociada a la creación- y existencia funcionan como una dupla en la que una es consecuencia de la otra. Así, en la segunda versión se lee: “La lucidez ha venido, tal vez adulterada por la resignación, y he dado con la pregunta clave que pocos quieren contestarse sensatamente: ¿para qué vivir?” (2009: 90).

Según Schopenhauer, el genio, el artista, necesita de la fantasía para lograr imaginar todo aquello que la naturaleza no logra manifestar. Afirma que el hombre dotado de imaginación es capaz en cierto modo de evocar espíritus que le manifiesten en el momento oportuno las virtudes que la desnuda realidad de las cosas no le ofrece sino debilitadas (2005: 221).

En ambas ediciones de “Bizcocho para polillas” están presentes las preocupaciones de tipo existencialistas que contemplan una toma de conciencia y una distinción entre la existencia y la esencia, de aceptar primero que el hombre está en un mundo caótico y lleno

de fracasos, y que luego está la esencia, aquello en lo que desea convertirse, aquello que quiere hacer de su vida. Si el ser humano privilegia la esencia sobre la existencia y suprime la libertad de elegir qué quiere ser, destruye aquello que lo dota de sentido, quizá del único sentido por el que merece la pena vivir. Es precisamente ese momento el que se representa en el cuento Di Benedetto, el momento en que su personaje encuentra, luego de una vida atormentada, el sentido de su existencia: “Hacia el término de este mal año, la reflexión ha sucedido al desasosiego. También ha sido preciso, como el punto al concluir la oración, el ingenio. He llegado a la pregunta clave: ¿Para qué vivir?, y, por fortuna, he llegado igualmente a la solución” (1953: 80-81). El narrador ha dado con el verdadero mecanismo que pone a girar el mundo porque ha descubierto el velo que cubre la verdad, la realidad: “Con esa disposición al simbolismo que, con el pretexto de sobrepasarla, elude la realidad, se ha entendido que yo, por algún designio que nadie explica, soy el símbolo de la pobreza. Es un error. No se animan a ver la realidad escueta y simple: estoy sin ropas porque las polillas me las comen” (1953: 80).

El narrador entiende que el ser humano está naturalmente inclinado a leer en sentido figurado cuando en verdad la “realidad escueta” implica en sí misma las figuras: no la describen, son parte esencial de ella. Continúa desde esta reflexión la conexión con Schopenhauer, quien considera que en el arte, el genio, radica en la aptitud innata para la contemplación, aislando la idea de tiempo y las relaciones de las cosas entre ellas, y con la propia voluntad del sujeto:

Parece como si, para que se manifieste el genio en un individuo, hubiera de serle concedida una capacidad cognoscitiva, que excediera en mucho lo necesario para servir a una voluntad individual. Es este exceso de conocimiento el que, liberado, se convierte ahora en sujeto carente de voliciones, en claro espejo de la esencia del mundo. Así se explica la vivacidad de algunos individuos geniales, pues el presente

raramente le es suficiente, porque no libera su conciencia (Schopenhauer, citado por Paz 2012: 34).

Es en el momento de más pura contemplación cuando el sujeto se encuentra sumergido en la intuición, en que no hay separación entre sujeto y objeto. Se produce una supresión del yo, de la individualidad, y se consigue una compenetración total entre el sujeto y la idea, al punto de que es imposible diferenciar uno del otro (Paz 2012: 36).

En los cuentos mencionados, Di Benedetto parte de la utilización de metáforas convencionales, es decir, del uso de un lenguaje cuyo significado está ampliamente cristalizado, y por lo tanto sometido a un uso automatizado, carente de interpelación alguna. Su propuesta poética se propone corromperlo, sacarlo de ese automatismo, devolviéndole la capacidad de crear más allá de lo establecido, ubicando así el lenguaje artístico -el figurado- en el mismo nivel que el mundo representado. La transgresión se funda en el vínculo entre los dos ejes opositivos nombrados por Campra: lo concreto y lo abstracto, en donde por concreto se entiende todo lo que está sujeto a las leyes de temporalidad y de espacialidad. Lo abstracto, en cambio, es aquello que carece de materialidad -el recuerdo, la imaginación, el sueño-. Di Benedetto logra, como lo proponían los formalistas rusos, “desautomatizar” el lenguaje: en sus cuentos el lenguaje figurado, asociado a la creación artística y por lo tanto al eje de lo “abstracto” se manifiesta más allá de sus propios límites e irrumpe en el -hasta ese momento- plano de lo concreto, haciendo propias sus características.<sup>63</sup> En otras palabras lo abstracto, el lenguaje figurado, se apropia de la temporalidad y de la espacialidad propias de la representación realista del mundo.

---

<sup>63</sup> Para los formalistas rusos el arte debe ser creado como prosaico y percibido como poético. Buscan, mediante procedimientos particulares, asegurar para los objetos una percepción estética. Para ello Shklovski proponía desautomatizar el discurso mediante un proceso de “singularización de los objetos” (1980: 60), oscureciendo la forma y aumentando “la dificultad y duración de la percepción” (1980: 60).

#### **5.4. Lenguaje e imaginación: origen de coordenadas en “Salvada pureza” y “La comida de los cerdos”**

Ya se había observado un inicio de superposición entre los planos del sueño y de la vigilia en el cuento “Reducido”. Sin embargo, quedaba en suspenso el traspaso de uno a otro en ese final en el que el narrador se debatía acerca de la posibilidad de mudarse definitivamente al mundo de los sueños donde vivía su perro imaginado. En “Salvada pureza”, el último de los cuentos de *Mundo animal*, se vuelve sobre esta posibilidad. El argumento se sostiene desde un narrador protagonista que cuenta que esa noche ha suspendido la lectura porque le “han quitado el libro de las manos los apasionados gatos”, frase que en principio puede leerse como “los maullidos de los gatos en celo lo han distraído”. A partir de allí comienza a divagar con la imaginación que se enfoca en uno de los felinos, el propio, que lleva el nombre de Fuci. Pero en las anécdotas que describen al gato se entrelazan de manera creciente elementos imaginarios, que pertenecen de lleno al plano de los sueños: “Irreconocible aún para mí, que cuido su desarrollo y lo veo incluso en mis sueños, cuando sueño que es leopardo. Lo veo leopardo, como si yo fuese un padre normal y mi hijo hubiese ido más allá de mis deseos, tomando proporciones de un gigante” (87). La imaginación, representada por el gato, se expande, “toma proporciones de un gigante”. Las preocupaciones del hombre van centrándose cada vez más casi exclusivamente en la vida de “Fuci”, con la que encuentra por otro lado impresionantes analogías con la propia. En ambos pesa el “gravamen de las obligaciones” y la carga de “demasiadas responsabilidades”. Hasta ese momento, la línea narrativa sigue las semejanzas entre el hombre y el gato y no dejan de leerse, por lo tanto, como comparaciones. El cuento funciona en este punto, más que ningún otro, siguiendo la estructura de la fábula, es decir, parece leerse una “intención” didáctico/ilustrativa en él: la

vida de Fuci no difiere de la de cualquier hombre trabajador y a cargo de una familia, sometido a compromisos diarios que lo resignan a una vida poco feliz. A medida que avanza el relato, párrafo a párrafo, este narrador protagonista va reafirmando la analogía. Sin embargo, el final hace tambalear el terreno lineal de la fábula, llevando el cuento hacia el plano más inestable de lo fantástico. El hombre está imaginando qué es lo que sentirá Fuci si en ese mismo momento regresa, e hipotetiza, a partir de las analogías que ha desarrollado entre ambos, que más que una sensación de protección, el felino sentirá “la solidaridad de los nivelados por los problemas” (88). En eso está cuando percibe que han abierto la puerta:

Debe ser él y esta noche debe ser leopardo, por la fuerza y la torpeza con que abre mi puerta.

No.

No es. Es un hombre, un hombre de presencia inexplicable. Tengo un segundo para saber que no precisa cuchillo ni revólver, que no le veo, para asesinarme; y un segundo para saber que, sin él, el cielo, que ha descubierto abriendo la puerta, podría ser hermoso.

Por fortuna, yo soy un niño y aún me quedan muchos años de vida.

Pero, ¿cómo libraré a mi Fuci de este criminal? (89).

En primera instancia podría interpretarse que en este punto se ha producido un pasaje, al estilo de los de los cuentos de Cortázar, entre diferentes tiempos. De repente, el que hasta ese momento era un adulto, ha vuelto a ser un niño. Junto con la transformación a infante se han modificado también las coordenadas temporales, ya que está ubicado en el pasado y aún le “quedan muchos años de vida”. Pero a diferencia de los pasajes tradicionales, lo inexplicable -y a la vez lo angustiante- se encuentra en el otro plano, en el del presente, es decir, en el del narrador adulto. Y es precisamente en la esfera correspondiente a la realidad representada en la que ha quedado atrapado el gato. Hasta el momento el representante de lo abstracto en el cuento, es decir, del plano pertinente a la imaginación, había sido el felino. El narrador protagonista, al igual que en el cuento “Reducido”, lo visitaba en los

sueños: “Irreconocible aún para mí, que cuido su desarrollo y lo veo incluso en mis sueños, cuando sueño que es leopardo” (87). Sin embargo, hacia el final es el protagonista, acorde a lo concreto -es decir, a la realidad representada- el que se traslada al otro plano, al de la imaginación, y Fuci, por el contrario, el que corre riesgo al instalarse en el -hasta ese entonces- presente del narrador.<sup>64</sup>

La imbricación entre los diferentes planos se potencia hasta puntos extremos en el cuento “La comida de los cerdos”. Se trata de un relato que no estaba incluido en la primera edición de 1953, sino que aparece agregado en 1971. De hecho, en esa segunda edición no solo añade ese cuento, sino que también quita otros dos: “Pero uno pudo” y “De vivoradas”, relatos que narrativamente se encuentran en el polo opuesto del texto adicionado. La primera y más evidente diferencia es el narrador: los cuentos eliminados se arman a partir de narradores animales -un piojo de las plantas y una víbora respectivamente- mientras que “La comida de los cerdos” está construido con un narrador en tercera, poco frecuente en este libro de Di Benedetto. Por otro lado, en este último prima el anacoluto, figura retórica que supone una “inconsecuencia en la construcción del discurso” -según la Real Academia Española- lo que genera que todo el texto se acerque más al monólogo interior o de los sueños y, por ende, a borrar desde la estructura sintáctica, los límites entre las diferentes entidades que figuran en el cuento. En el plano de la realidad, espacio y seres -cada hombre, cada mujer, cada animal- poseen rasgos individuales que los diferencian del conjunto. En el cuento todos ellos pierden identidad, se entremezclan en una sintaxis que no los define, sino que los diluye.

---

<sup>64</sup> En *El silenciero* también aparece la mención a un gato de la niñez del protagonista que reaparece en sus sueños: “Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia.// Le he contado que un ruido me hostiliza.// Él ha puesto en mí, lenta e intensamente, su mirada animal y compañera” (1964: 15).

Si bien en los tres casos, como en la mayor parte del libro, se pueden leer correspondencias entre entidades diferentes, existe una diferencia central: en los dos cuentos luego descartados, los parecidos son entre los comportamientos de los animales y los seres humanos -si no todos, al menos algunos hombres-, mientras que en el último cuento también plantea correlaciones de ese tipo, pero desde una perspectiva diferente y sustentada fuertemente en la sintaxis.

La anécdota del relato es bestial y está expresada en el título: una mujer es devorada por los cerdos luego de adentrarse en medio de la naturaleza salvaje. Según ese escueto resumen del argumento, pareciera que el relato tiene características realistas antes que fantásticas. Sin embargo, se trata de un texto que propone una correlación entre lo humano y todo el entorno, incluyendo aquí no solo lo animal, sino también lo espacial. Esta correlación entre los diferentes planos se brinda esencialmente a partir de una escritura que, cercana a la lírica, se insinúa desde oraciones en las que pondera el anacoluto sostenido por el hipérbaton, el ritmo y los tropos: “Pero lo que no era puede ser, y nadie sabe de qué impulsos dotó, a esa mujer inexplorada, aquel ojo de agua que manaba limpio acariciando sin sensualidad las caderas de una vegetación hecha al destino de su ensimismado mundo líquido” (2009: 91).

El hipérbaton de la cita anterior genera una visible ambigüedad entre las características de la mujer y las de la vegetación, entes que, además, se intercambian los adjetivos: es así que la mujer es “inexplorada”, al igual que la naturaleza salvaje, y la vegetación se describe como dotada de “caderas sensuales”. A su vez, los arroyos con “barbudas axilas masculinas” y los cerdos que se disputan a la mujer indiferente ante esa “contienda atroz” se describen desde atributos varoniles.

Si “Mariposas de Koch” podía ser leído en consonancia con “Carta a una señorita en París”, “La comida de los cerdos” brinda visibles contactos con otro cuento también de Cortázar: “El río”.<sup>65</sup> En ambos textos se propone desde el tópico del agua una variante de lo fantástico que se vincula con el erotismo.<sup>66</sup> En el caso de Cortázar, el final en el que se confunden la escena sexual con el cuerpo ahogado en el río conecta los dos espacios a partir de la fusión entre la mujer, el agua y el paisaje de la rivera:

Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de mearé, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos (30).

En el texto de Di Benedetto la sugerencia erótica es más sutil y está dispuesta en principio a partir de determinadas expresiones: “mujer inexplorada”, “acariciando sin sensualidad las caderas”, “pureza”, “barbudas axilas masculinas, pero idealizadas en verde suave y transitable por los dedos del agua”. Se suman a esto las únicas palabras de la mujer reproducidas en estilo directo -todo lo demás forma parte de su pensamiento- que conectan con la tradición mística de sor Juana, principalmente con aquellos poemas predominantemente sensuales. En “La comida de los cerdos” la mujer, entrando al espejo de agua -agua que, como se mencionó, posee atributos masculinos- dice “Y con la noche he de volver a ti, dueño mío. Pero ahora déjame, querido. Déjame. Puedes ser piadoso:

---

<sup>65</sup> Incluido en *Final de juego* (1956).

<sup>66</sup> Shklovski, al estudiar el proceso de desautomatización en el arte, observa que el arte erótico es el que permite la mejor observación de las funciones de la singularización de la imagen en virtud de que “el objeto erótico se presenta frecuentemente como una cosa jamás vista” (1980: 65). Así, para el estudioso ruso, el carácter estético está “creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo. Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración” (1980: 69).

déjame” (92). La locución “dueño mío” es común encontrarla en los textos de la poeta mística. Así, en ciertas liras se lee “divino dueño mío” o “amado dueño mío”. Pero además, la particularidad de la fusión entre seres humanos y naturaleza también es característica de ese tipo de poesía. Así se lee en, por ejemplo, las “Liras que expresan sentimientos de ausente”, de sor Juana, exponen la consonancia entre determinados elementos de la naturaleza -el “arroyo parlero y las flores del prado”, “el ramo verde y la tórtola gemidora”, “el ciervo herido y el arroyo helado”- y los sentimientos de amor y ausencia:

Amado dueño mío,  
 escucha un rato mis cansadas quejas,  
 pues del viento las fio,  
 que breve las conduzca a tus orejas,  
 si no se desvanece el triste acento  
 como mis esperanzas en el viento.

[...]

Si al arroyo parlero  
 ves, galán de las flores en el prado,  
 que, amante y lisonjero,  
 a cuantas mira íntima su cuidado,  
 en su corriente mi dolor te avisa  
 que a costa de mi llanto tiene risa.

Si ves que triste llora  
 su esperanza marchita, en ramo verde,  
 tórtola gemidora.  
 en él y en ella mi dolor te acuerde,  
 que imitan, con verdor y con lamento,  
 él mi esperanza y ella mi tormento.

[...]

Si ves el ciervo herido  
 que baja por el monte, acelerado,  
 buscando, dolorido,  
 alivio al mal en un arroyo helado,  
 y sediento al cristal se precipita,  
 no en el alivio, en el dolor me imita.

En este poema, el yo lírico se dirige al “amado dueño mío” para que observe replicado su dolor en cada elemento de la naturaleza. El ser enamorado no posee consistencia, es solo sentimiento que toma forma en los vínculos entre los diferentes seres. En el relato de Di Benedetto, en cambio, la mujer le pide a su “dueño mío” que la deje por un momento - durante el día-, que sea piadoso y que la deje. Reclama la libertad que le permitirá la comunión con el resto de las cosas naturales, un enlace signado por la sensualidad y el goce en consonancia con la brutalidad y la muerte. Nuevamente la aparición de la violencia como desenlace narrativo.

En la “Advertencia” de *Breve historia del erotismo*, de Georges Bataille, se lee que el erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo (ser) y lo discontinuo (el sujeto) que experimenta el deseo de continuidad: cuando prima el deseo se instaura el tiempo sagrado, el tiempo de la transgresión y de la fiesta, del sacrificio y de la licencia sexual. La continuidad que se lee entre naturaleza y mujer en el cuento de Di Benedetto propone una apertura a lo erótico en donde la crueldad del final es el principal atributo para buscar lo continuo. La lucha feroz entre los puercos, que han perdido los colmillos e “incalculable sangre”, la vara de mimbre que la mujer empleará para “sus carnes”, toda esa violencia se encuadra dentro de las palabras de Bataille que dicen que “toda puesta en marcha erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado” (1970: 11), es decir, de la “disolución de las formas constituidas”. Aquí es donde la ambigüedad es clave. Mediante el mencionado anacoluto se alcanza una oscuridad semántica, una imprecisión en donde tiempo y lugar son dotados de atributos míticos o sagrados:

Raleada su guardia de cortaderas, la orilla formaba defensa, también con sus medios acuáticos, pues a la miasma sucedían en ese punto los arroyos apurados [...]

Entre los arroyos del río, que desenrolla sus ruidos de indefensión contra el sueño, el viento entabla contienda con el sol impalpable que le dice quédate. Y éste gana [...]

Entonces dice: “Y con la noche he de volver a ti, dueño mío. Pero ahora déjame, querido. Déjame. Puedes ser piadoso: déjame”

Los puercos, con su afinado olfato, han elegido este momento para romper la tela de araña e irrumpen entre los pastos bajos.

Los tres más bestiales la disputan en una contienda atroz. Ante su vista ha perdido los colmillos e incalculable sangre. Pero esto, para ella, que tanto conoce a los hombres, es indiferente. El vencedor lo comprende, aún antes de enfrentarla. Quizás la vara de mimbre que trae en las manos ha de ser para sus carnes, de todos modos - él lo ignora- indoblegables (91-92).

La extensa cita anterior es necesaria justamente para dar cuenta de que -al igual que en el poema de sor Juana- todas las partes del mundo natural -cielo, sol, viento, puercos juncos, arroyos- que en principio oponían una cierta resistencia, se confunden en un mismo plano. El panteísmo de esta escena es, a su vez, otra marca romántica en la literatura de Di Benedetto. Se transgrede, como en el resto de los cuentos fantásticos, diferentes planos mediante el movimiento de fronteras temporales, espaciales, individuales, de forma, sugerido principalmente a partir de la disposición y el orden de los elementos en la oración. La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la intromisión de elementos extraños que alteran el mundo representado que se corresponde con lo extratextual. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible o con la sospecha de otro orden secreto. El enunciado proferido por la protagonista conlleva una promesa y un ruego: la promesa de que por la noche volverá con su amante, el ruego de que en ese presente, durante el día, la deje en paz. Sus palabras distinguen la noche y el día y ubican el deseo, el erotismo y también la violencia y lo irracional durante la nocturnidad. Sin embargo, parte de esos rasgos irrumpen junto con los cerdos, a plena luz del día y borran los límites temporales, espaciales e individuales prefigurados en el enunciado de la mujer.

## 6. GROT, LA OSCURIDAD DE CUENTOS CLAROS

En 1957, solo un año después de *Zama*, Di Benedetto publica su segundo libro de cuentos bajo el sugerente nombre de *Grot*. El título toma las primeras cuatro letras del término “grotesco”, tal como indica el propio autor en una entrevista para la revista *Análisis* de 1969 (Néspolo 2004: 121). Allí Di Benedetto explica que en un principio había pensado llamarlo *Cuentos claros*, nombre que de hecho llevaría la segunda edición del volumen, cuya publicación se corresponde precisamente con el año en que aparece dicha entrevista. El autor refiere el motivo que lo empujó a escribir esos relatos: un grupo de amigos sostenía que sus narraciones eran construcciones demasiado complejas. De ahí que el nombre original fuese *Cuentos claros* (1969). Pero -reflexiona- le pareció que era demasiada concesión y lo rebautizó “con las cuatro primeras letras de la palabra grotesco, porque eso son, cuentos grotescos” (citado por Néspolo 2004: 121). Surge una pregunta ante la duplicación del título por parte de Di Benedetto que es la siguiente: ¿existe -más allá de lo afirmado por el autor- una relación entre esos paratextos que varían en las dos ediciones y los cuentos? Consideramos que, efectivamente, la respuesta al interrogante es afirmativa. Por eso, en el presente capítulo se dará cuenta de qué forma los relatos de este volumen se pueden leer afines a la estética grotesca -manteniendo en tal sentido el uso de lo fantástico- y, simultáneamente, ser menos complejos -más claros- que los de *Mundo animal*.

La punta del hilo para comenzar a desentrañar la incógnita podría ubicarse en las diferentes acepciones del adjetivo “claro” que conectan el título de la segunda edición con la luz, con lo distinguible y a la vez con lo fácil de comprender, con lo que no deja dudas. En la vereda opuesta, las cuatro primeras letras del término grotesco -correspondientes al

título de la edición del 57- proponen una oscuridad desde su misma enunciación: la palabra se presenta incompleta, oculta su otra mitad.<sup>67</sup>

El hecho de elegir dos títulos tan opuestos entre sí, el primero aludiendo a lo oscuro y el segundo a lo claro, sugiere un rasgo fundamental: ambas características -la de la claridad y la de la oscuridad- conviven en este libro.

El volumen está compuesto por cinco relatos: “Enroscado”, “Falta de vocación”, “As”, “El juicio de Dios” y “No”. Si se los compara con los cuentos de *Mundo animal*, la primera impresión que se tiene es que los de *Grot* parecen alejarse de la búsqueda de lo fantástico para acercarse a una estética más afín a la realista. De hecho ésta es la lectura del volumen que realiza Arce, quien encuentra “un realismo con notas de regionalismo” y destaca como rasgo principal del libro su carácter cómico (2020: 91). Según este crítico, el humor - ausente en las producciones anteriores- es el rasgo narrativo que enlaza estos relatos con la categoría de grotesco.<sup>68</sup> Por su parte, Néspolo llama a estos cuentos “ficciones realistas” ya que presentan dramas humanos que surgen en medios sociales poco favorecidos (2004: 115). Detecta, a su vez, afinidades con la narrativa sureña norteamericana a la que -explicase caracterizaba, a veces peyorativamente, como “grotesca” (2004: 122). Ambos llegan a estas conclusiones mediante recorridos similares: parten de la pista que da el título del libro y la leen en consonancia con los cuentos, solo que Arce inicia su análisis con el título de la segunda edición y Néspolo, con el de la primera.

En todos estos relatos lo perturbador, lo que genera incomodidad ya no es identificable -como sucedía con *Mundo animal*- con la intromisión de un ente sobrenatural -un pericote

---

<sup>67</sup> Esto se opone a la pretendida claridad y se puede vincular con las derivaciones de los términos “grotta” y “grottesco”, que en italiano se refieren a “gruta”, con un matiz de significado de interioridad recóndita y oscura (Kayser 2015: 27).

<sup>68</sup> Este rasgo se puede observar principalmente en el cuento “El juicio de Dios”, en el que el tono humorístico reviste todo el texto y se genera por el contraste evidente de concepciones de los personajes campesinos frente al empleado del ferrocarril, como representante de la civilización.

monstruoso, pájaros que se alimentan de masa encefálica-. Si bien lo “incierto” está presente, resulta difícil aislarlo, determinar con precisión su origen.

Wolfgang Kayser, en su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, realiza un recorrido de lo que el término *grotesco* representó para diferentes artistas y movimientos a lo largo de la historia.<sup>69</sup> Señala que para el Renacimiento no significaba un mundo sereno en el que se combinaban lo lúdico y la fantasía, sino que “al mismo tiempo hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de nuestra realidad se encontraban abolidos y con ellos la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos” (2010: 31-33). Lo siniestro y lo opresivo están presentes y son clave para la disolución de límites entre los órdenes de “lo real” y “lo irreal”. En este sentido, Kayser destaca la segunda designación que lo grotesco recibió en el transcurso del

---

<sup>69</sup> Kayser argumenta que lo grotesco es una estructura y considera definir su naturaleza a partir de la siguiente expresión: “lo grotesco es el mundo en estado de enajenación”. Se pueden observar en tal sentido los puntos de contacto con lo fantástico en la medida en que por mundo enajenado entiende aquél que en un tiempo nos resultaba familiar y confiable y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Considera que a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación de mundo: la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de la identidad, la distorsión de las proporciones. En la actualidad -continúa Kayser- se han sumado a aquellas otros procesos más de disolución: la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto del tiempo histórico. El mundo enajenado no nos permite orientación alguna; nos parece absurdo sin más. El artista grotesco no puede ni debe procurar un sentido a sus creaciones porque tampoco le está permitido desviarnos del absurdo, se trata de “un caos gris, que sin embargo es ridículo al mismo tiempo” (2015: 95). Esto último le da lugar a la aparición de un nuevo matiz de lo grotesco: lo trágico cómico. Cuando analiza lo grotesco en Hoffmann, destaca la noción de culpa -culpa y castigo no están proporcionados-, a la vez que observa que el artista, que presume de un mundo interior más fecundo y más amplio que los demás, es precisamente por eso el más expuesto y determinado a sufrir el poder de fuerzas que lo obligan a mantener una relación enajenada con el mundo (2015: 130): “Una y otra vez en las obras de Hoffmann es el artista quien se constituye en nexo para la irrupción de fuerzas siniestras y quien pierde la relación segura con el mundo, porque de algún modo es también él quien tiene la capacidad de ir más allá de la realidad superficial” (2015: 130). Cuando el concepto se convirtió en categoría asimilable con lo gótico, se asoció con lo “sombrio” y lo “inquietante”, al tiempo que sirvió como una vaga descripción del tono de la obra, de una atmósfera. “Ya en los artistas del pasado es posible documentar un hecho cuya justificación plena se logra en las poéticas románticas y surrealistas: que esa mirada onírica es paradójicamente la más dotada para captar ‘lo real’ y la más adecuada para ambicionar la creación de formas duraderas. Pero a menudo hemos constatado algo más. La unidad de perspectiva de lo grotesco descansaba en una mirada fría sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas” (2015: 312). Diferencia dos tipos de grotesco: el grotesco “fantástico” y el grotesco “satírico”.

siglo XVI: *sogni dei pittori* -sueños de pintores-. Con esa denominación “se hace referencia a un dominio en el que tiene lugar la contravención de todos los órdenes de lo humano y la participación de una realidad distinta de la nuestra [...] y que al alcanzar la cualidad de vivencia, colma de inquietud nuestro pensamiento y su capacidad de percepción de lo verdadero y lo percibido” (2015: 33).

El último cuento *Grot* -“No”- es el que menos puede ser considerado dentro de las perspectivas propuestas por los críticos citados, ya que no se observan ni el humor señalado por Arce, ni las afinidades con la narrativa sureña norteamericana a la que se refiere Néspolo. Se encuentra, en cambio, más afin con la designación de lo grotesco como *sogni dei pittori*, recuperada por Kayser. Se trata del único relato de este volumen escrito en primera persona. En éste, a diferencia de los del resto del libro, lo que prima es una atmósfera de ensueño configurada desde la enunciación de la conciencia de ese narrador protagonista. Su discurso deja lugar a que deseo e imaginación se pronuncien libremente, pero estos dos factores chocan, son interrumpidos por la intromisión de elementos propios de la realidad más concreta y mundana: las voces de mujeres que trabajan en la cocina de un restaurante, el agotamiento de su hermana viuda, el vientre abultado -propio del embarazo- de la mujer deseada. Esa atmósfera de ensueño instalada a nivel enunciativo expone el afianzamiento, la consolidación de lo impreciso en el terreno de lo real representado. Lo irreal se amarra, se afirma sobre lo real.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Retomando lo ya señalado en el estado de la cuestión, Todorov considera que el texto literario es un sistema y la percepción de lo fantástico se funda en los diferentes aspectos: verbal, sintáctico y semántico. La unidad estructural depende entonces de: 1- el enunciado, 2- la enunciación y 3- el aspecto sintáctico. Según su abordaje, “lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente” (1981: 63). Así, figuras como la hipérbole o la metáfora llevan a lo sobrenatural. Señala como ejemplo elocuente el del “indio transformado en pelota” y glosa un cuento en el que un indio “que es un demonio disfrazado”, participa de la comida de un califa quien, ante su mal comportamiento no puede contenerse y “de un puntapié lo arroja de la tribuna”. Todos comienzan a patearlo. “El indio se prestaba al juego. Como era bajo, se había apelotonado y rodaba bajo los golpes de sus asaltantes [...] Así, de la expresión ‘apelotonarse’, se pasa a una

El resto de los cuentos de *Grot* se inscriben cercanos a la primera concepción de lo grotesco considerada por Kayser, es decir, la que atiende a la convivencia entre diferentes órdenes: lo monstruoso, el sinsentido y lo inquietante se instalan ya no como en el fantástico tradicional, en el orden de “lo otro”, sino como parte integral del universo representado -aquél que se pretende u ostenta una supuesta “claridad” y se ajusta, en apariencia, al mundo extratextual-. Por lo tanto, es posible proponer una tercera hipótesis que contempla las dos anteriores. Los rasgos grotescos, anticipados con el primer título del volumen, son los que acercan estos relatos al terreno de lo fantástico, terreno que, por otro lado, nunca abandona del todo. La trampa, lo que lleva a pensar que lo fantástico ya no es parte de estos relatos, se encuentra en la promesa de claridad propuesta por el título de la segunda edición. Además, como se verá, son cuentos que se perfilan siguiendo los lineamientos propios del verosímil realista, en virtud de que pareciera que las anécdotas narradas se adecúan sin mayores problemas al mundo extratextual.<sup>71</sup>

### 6.1. La opresión y lo incierto en el orden de lo real

Uno de los grandes saltos o variaciones respecto de los anteriores libros de Di Benedetto se da a nivel enunciativo: los cuentos de *Grot* abandonan la primera persona protagonista -preponderante en *Mundo animal*, *El pentágono* y *Zama*- para suplantarla por

---

verdadera metamorfosis (¿cómo explicarse, sino, este rodar de estancia en estancia?)” (1981: 63). Tal como se apuntó en el capítulo anterior, esa relación de las figuras retóricas con lo fantástico se observa con más fuerza en algunos de los primeros cuentos de Di Benedetto. A su vez, el estudioso búlgaro contempla como parte del sistema que conforma el texto literario, la enunciación. Específicamente el problema del narrador: Todorov nota que en las historias fantásticas el narrador habla por lo general en primera persona (1981: 66) y afirma que “el narrador representado conviene a lo fantástico pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un *status* ambiguo, y los autores lo explotaron de diversas maneras” (1981: 69).

<sup>71</sup> Volvemos sobre esta aclaración de Campra, cuando señala que si bien la literatura puede proponer tanto una representación “fantástica” del mundo como una “realista”, se trata de términos aplicados a un universo que por definición no es real sino imaginario. Por lo tanto, tales categorías no definen el texto en sí, sino su mayor o menor adecuación al mundo extratextual (2001: 154).

un narrador en tercera. De manera paralela al cambio enunciativo, el universo narrativo se expande, ya que también se observa la inclusión de mayor número de personajes. Así sucede por ejemplo en “As” y “El juicio de Dios”. El título del primer cuento hace referencia al don natural que tiene Rosa Esther -una adolescente pobre y tímida- para ganar en los juegos de azar, así como también en el ajedrez -que requiere un conocimiento y una inteligencia específicos-. En este relato desfilan personajes que provienen de universos bien diversos: un anciano paralítico dueño de una tienda de telas, que le enseña a Rosa Esther las reglas del ajedrez solo para luego descubrir que está obsesionado por ganarle; la hija del anciano -soltera y cuarentona- que pasa las noches en el cine y en citas con el joven empleado de la tienda; el ambicioso padre de Rosa Esther, que cuando descubre el don de su hija intenta sacarle algún rédito llevándola a juegos de barajas; y una especie de compadrito apodado Leyes que instruye a Rosa Esther en el reglamento del póquer y termina llevándosela y dejando a sus padres cada vez más inmersos en la pobreza.

El otro cuento en el que se observa un mayor número de personajes es “El juicio de Dios”, en donde se alude al dictamen que un grupo de campesinos elige para determinar la verdad o falsedad de la palabra del jefe de una estación de ferrocarril, llamado don Salvador Quiroga, a quien ellos acusan de haber embarazado a su hija y hermana. Como en el relato anterior, también se proponen caracteres bien variados: el jefe de la estación, dos peones que lo acompañan en su misión de rescate de un tren que ha quedado varado en las vías, los campesinos que circunstancialmente los toman como prisioneros, una anciana, una niña de menos de dos años que lo llama papá.

Arce considera que el realismo de estos cuentos se instala a nivel de las situaciones y los caracteres y paralelamente rescata que en “As” es “como si” el relato desdibujara la figura y el fondo: “la protagonista posee contornos borrosos, difuminados, mientras que los

caracteres nítidos son los del anciano y los del padre, es decir, los que sostienen la focalización del relato” (2020: 107). Encuentra los rasgos realistas en la elección del foco: Di Benedetto fija el centro en los personajes del anciano, del padre, del compadrito, que son quienes a su vez encuadran perfectamente en tipos sociales propios del realismo más convencional -el pequeño burgués, el trabajador pobre y jefe de familia, el embaucador- Pero es justamente en esa disolución de los contornos -detectada por Arce- en donde se aprecia el ingreso de lo sobrenatural. Rosa Esther es lo fantástico, la anomalía. La diferencia con los cuentos de *Mundo animal* es que la anomalía ya no funciona como una interrupción y/o irrupción de lo real representado, dado que ella es parte integral de ese mundo. Sin embargo, su singularidad radica principalmente en que la palabra, el lenguaje, lo que nombra y, por lo tanto, lo que habilita su existencia en el relato, es reticente a ella, se aboca exclusivamente al resto de los personajes, es decir, aquellos representantes de lo conocido, de lo familiar, de lo tradicional.

Por lo tanto, el cambio respecto de los cuentos anteriores no radica exclusivamente en un paso de la primera persona protagonista a una tercera, sino fundamentalmente en que tal movimiento va ligado al hecho de que el narrador adopta el punto de vista de aquellos personajes que se proponen como representantes del orden patriarcal, de la ley o simplemente de lo hegemónico, que muchas veces desentona con las diversas realidades del resto de los caracteres -o al menos de aquéllos cuyas configuraciones no tienen eco en los estereotipos más comunes del orden extratextual-. Tal singularidad, a su vez, le impide narrar aquello que se sale de ese orden que se identifica, justamente, con la realidad extratextual: la alternativa al orden hostil y patriarcal no tiene voz.<sup>72</sup> Combinando estilo

---

<sup>72</sup> Para Todorov las historias en las que el narrador no habla en primera persona son “textos que, desde varios puntos de vista, se alejan de lo fantástico” (1981: 66). Considera, al analizar las novelas de Maupassant, que

directo y estilo indirecto libre, el narrador de “As” se aboca a reproducir las palabras de quienes se vinculan con la protagonista, siempre en relaciones asimétricas, en las que ella no ejerce ningún tipo de poder. Esto no significa que no esté presente lo que se concibe fuera del discurso racional: Rosa Esther es la protagonista del cuento y es a la vez poseedora del don mágico que la habilita a ganar una y otra vez en cualquier juego de mesa. Pero, más allá de que ella sea el motor de la trama, el narrador no se ubica nunca desde su perspectiva, sino que adopta la de su jefe, el dueño de la tienda, y la de su padre. El primero es quien, desde el lado de la razón, intenta levemente desentrañar el misterio y para ello recurre a los libros. En este sentido, este personaje intenta en principio hacer uso de la literatura como saber, pero se trata de un saber delirante si se lo piensa dentro del verosímil realista, ya que la intertextualidad buscada es con un libro de ficción. Recuerda un párrafo que lo puede ayudar, pero “el amo no se siente muy firme en materia literaria y no acierta a interpretar de modo que quede convencido en algún sentido” (154).

El narrador resalta la imposibilidad del hombre para interpretar lo literario. Sigue, sin embargo, un procedimiento que podría ubicarse cercano a una nueva estrategia borgeana al otorgarle a la ficción, a la literatura, un saber capaz de desentrañar los misterios del mundo circundante. El personaje busca en un texto de ficción la explicación al misterio del cual es testigo.

Tal como se viene dando cuenta en los capítulos antecedentes, en la narrativa de Di Benedetto “lo literario” es indisoluble de la imaginación, de la invención. Así sucede también aquí, donde el andamiaje con el que se pretende buscar la explicación a la

---

dependiendo del narrador serán los diferentes grados de confianza que otorgaremos a los relatos. Así, si el narrador es exterior a la historia, “puede o no autenticar él mismo las palabras del personaje, y el primer caso vuelve al relato más convincente” (1981: 68). En “As”, el narrador es exterior a la historia y además se ubica desde los personajes que observan lo inexplicable -el don de Rosa Esther-, ni uno ni otros se preocupan por desentrañar el misterio: lo aceptan y lo aprovechan.

anomalía que presenta Rosa Esther se halla en un texto de ficción. Lo particular es que ese otro terreno, el de lo mágico, el de lo sobrenatural, el de lo imposible, es uno en el cual el patrón de la muchacha no se siente cómodo. Quien sí se ubica en el ámbito de lo imaginario y, en última instancia, de lo literario a partir de su especial e incomprensible don es Rosa Esther, pero ella -como venimos señalando- está ausente de la instancia de la enunciación. Entonces, ese espacio de lo sobrenatural que resulta de imposible acceso para el dueño de la tienda y totalmente ignorado por el resto de los personajes, mantiene su misterio con firmeza.

### **6.1.1. Ficción e intertextualidad**

En el relato entran en juego dos elementos: ficción e intertextualidad. Sobre el rol que desempeña el uso de intertextos en la narrativa de Di Benedetto se ha discurrido en el primer capítulo de esta tesis. En el cuento “Amigo enemigo”, por ejemplo, en el que se aludía tanto de manera explícita como implícita a diferentes obras -literarias y no literarias, como el citado caso de Schmitt y su concepto de “amigo enemigo”, o la fábula de alemana “El flautista de Hamelín”-, los intertextos se proponían como herramientas para interpretar y entender la situación conflictiva propuesta por la historia. En “As” se acude a un libro, a la literatura, con la misma finalidad que con el intertexto de “El flautista de Hamelín”: resolver el enigma, en este caso, el planteado por la extraña habilidad de Rosa Esther. El párrafo que lee el dueño de la tienda refiere que alguien, llamado Van Dusen, demostró que mediante la lógica inevitable un novicio en el juego de ajedrez podía llegar a derrotar un campeón. La cita textual proviene de un libro de Jacques Futrelle, específicamente del cuento “The problem of cell 13” (1907). El personaje de August Van Dusen es un detective que resuelve casos mediante deducciones lógicas y que era conocido con el apodo de “La

máquina pensante”. Si bien la frase que podría explicar el suceso está relacionada con la lógica y la razón, el hecho de que la explicación provenga de un libro de ficción no parece darle el respaldo necesario. Aquí está la diferencia con los cuentos anteriores: la perspectiva de estos personajes -a excepción de Rosa Esther- su pensamiento, su accionar, están determinados por la lógica y la razón y, en tal sentido, opuestos a la “sinrazón” de la imaginación literaria. Sumado a esto, lo racional se encuentra en la vereda opuesta a lo que consideran propio de esa muchacha: “Suspende la lectura y se consagra a la reflexión: ‘La lógica inevitable’. Relaciona la frase con Rosa Esther. Concluye quitándose de encima la preocupación: ‘¿Pero es que puede haber una lógica inevitable en esa criatura...?’” (1984: 154-155).<sup>73</sup>

Di Benedetto, como Borges, explicita la relación intertextual al utilizarla como fundamento legitimador de la ficción y sobre ella construye la trama (Glanz). El don de Rosa Esther se funda en una explicación literaria. Sin embargo, el misterio queda sin resolución porque quien debería haberlo resuelto abandona la empresa: no se aboca a lo literario, sino que empieza a apostar -y a perder- dinero, telas y hasta muebles en cada partida con la joven. La hija del comerciante se entera de las deudas del padre y, junto con su nuevo novio, resuelven echar a Rosa Esther acusándola de ladrona.

Tanto en “As”, como en “Enroscado” y “El juicio de Dios”, el punto de vista adoptado por el narrador se vincula con figuras paternas. De hecho, en “As” la forma en que el narrador alude a los personajes, desde cuya perspectiva se ubica, es “el padre” -para referirse al comerciante- y “el padre de Rosa Esther” -cuando se corre hacia el punto de

---

<sup>73</sup> Las citas del presente capítulo provienen del libro *El juicio de Dios* (1984), publicado por Ediciones Orión.

vista del progenitor de la chica-. También carece de nombre en “Enroscado”, en donde sí aparece, en contrapartida, el nombre del hijo, Bertito.

En “El juicio de Dios”, si bien Salvador Quiroga tiene nombre y apellido, su figura queda asociada a la acusación que la niña de los campesinos le hace al nombrarlo “papá”. A su vez, nombre y apellido en un cuento que como indica Arce “retoma la oposición de la cultura argentina entre civilización y barbarie” (2020: 107) resultan al menos llamativos. Se da en su misma denominación el contraste: el nombre propio -precedido por el don- será el que recorra todo el relato. El apellido, que replica el del caudillo Facundo Quiroga con el que Sarmiento construyó la famosa escena de inicio en su ensayo *Facundo o civilización o barbarie en las pampas argentinas* únicamente es aludido al comienzo. Es decir, del tradicional binomio replicado en el nombre del jefe de la estación de ferrocarril, la parte que se asocia a la barbarie -y por lo tanto a lo irracional- queda oculta el resto del texto. Oculto pero presente. En esa presencia de lo irracional -a la que se alude de forma indirecta, velada- es que se encuentra lo grotesco de estos relatos. Y lo hace, como en el cuento anterior, a partir de la conexión intertextual: con el diálogo con la literatura argentina y con Sarmiento, mediante una revisión paródica del reconocido binomio civilización-barbarie que atraviesa nuestra tradición literaria.

### **6.1.2. En el nombre del padre: la mirada del narrador**

El adjetivo *grotesque* fue empleado por los escritores del siglo XVII de una forma más libre y asociado a las palabras *ridicule*, *comique* y *burlesque*, pero Kayser explica que, pese a ello, *Larousse*, en su *Grand Dictionnaire Universal* de 1872, apuntaba que la ferocidad del término adquiriría una mayor profundización y sordidez en el período romántico, con Shakespeare, Jean Paul o Hoffmann como autores más representativos (2015: 100-101). Si

bien lo grotesco, tal como lo demuestra Kayser, es una categoría resbaladiza, Di Benedetto parece seguir, una vez más, la tendencia romántica, es decir, la que lo asocia no tanto al humor, sino a lo desconocido. Kayser también cita a uno de los más “conspicuos teóricos de la caricatura” del tercer cuarto del siglo XVIII: Wieland. Explica que Wieland considera que la esencia de los verdaderos grotescos la constituye la ausencia de una referencia real precisa, pues estos no tienen su origen en la imitación, sino en una “enérgica fuerza imaginativa”, ya que son “productos del cerebro” del artista. Lo grotesco es “sobrenatural”, es un “sinsentido”, es decir en él aparecen distorsionados los órdenes que gobiernan nuestro mundo (2015: 49). En “El juicio de Dios” es el jefe de la estación de ferrocarril quien representa en un principio la autoridad. Don Salvador está directamente asociado a la civilización, a la racionalidad, a la modernidad que debe ser el símbolo de ese nuevo siglo que “ha comenzado unos siete años antes” (175). A diferencia de lo que sucede en “As”, en este otro cuento los personajes que se vinculan al pensamiento irracional sí que adquieren voz e incluso, durante lo que dura el conflicto narrativo, poder: el viejo campesino, jefe de familia, es quien dictamina las características según las cuales juzgarán la verdad o falsedad de las palabras de don Salvador. Sin embargo, la voz narrativa, al igual que en “As” y en “Enroscado”, se encuentra en la vereda opuesta: el discurso del narrador se mantiene en todo momento ajeno a los pensamientos de los campesinos, los recorre a la manera de escenas cinematográficas, e incluso interpreta sus actitudes, pero sin que prime sobre su descripción una posición que dé entidad verdadera a lo mágico de ese otro pensamiento:

Asume el semblante de la sentencia, aunque con cierta humildad, *como si* actuara por delegación o de antemano se sometiera a una voluntad superior. Con todos los signos de una decisión final, declara:

-Apelaremos al Juicio de Dios.

Este expediente tiene una virtud apaciguadora, que se traduce en silencio respetuoso, *de gente a quien se le recuerda poderes que están por encima de los suyos* (189, 190, destacado nuestro).

El sinsentido se expresa en las palabras del narrador: el uso del adverbio relativo atenúa el grado de certeza de lo que está describiendo y al mismo tiempo, con la utilización del pronombre “se” impersonal, propicia una distancia con ese otro grupo de personajes campesinos cuyos pensamientos y creencias se manifiestan tan ajenos a los representados por don Salvador.

Lo novedoso respecto de su anterior libro -al menos en los cuentos “Enroscado” y “As”- es que los personajes que encarnan lo irracional -Rosa Esther y Bertito- intimidados por la ley paterna, no hablan -Bertito- o solo lo hacen frente a las preguntas de los otros -Rosa Esther-. Son “criaturas” -el término es utilizado por el narrador o los personajes al momento de designarlos- que se mantienen herméticas, impenetrables.<sup>74</sup>

Parte de su hermetismo encuentra su justificación en la opresión que generan los personajes paternos. La figura del padre está presente en gran parte de la narrativa de Antonio Di Benedetto. En su primer libro toma relevancia en cuentos como “Amigo enemigo” y “Nido en los huesos”, en los que está directamente asociada a la rigidez de lo hegemónico. Pero a diferencia de lo que sucede en *Grot*, en esas oportunidades son las voces de los hijos las que sostienen los relatos mediante diversos narradores protagonistas. En relación con esto se puede pensar la mención de Arce cuando refiere como particularidad de *Grot* que sus cuentos presentan una tipificación de los caracteres ligada a ideas fijas: “el anciano aburguesado y hastiado, que de repente cobra nueva vida gracias a su compañera de juego; el padre corto de miras y escrupulos, que por querer hacer dinero

---

<sup>74</sup> Claudia Feld considera que en la literatura de Di Benedetto los niños ofrecen una suerte de “resistencia silenciosa”. Así, de ser un niño dócil, Bertito pasa a gobernar la vida de su padre desde el silencio y las negativas (2008: 149). Por otra parte -agrega Feld- el personaje de Bertito “cambia de posición a través de una extrañeza que se va adueñando del padre y de los demás adultos que tratan con él. A partir de un determinado momento, ya no pueden verlo como humano” (2008. 149). En una línea similar, Giordano afirma que en los textos del mendocino “la identificación del mundo de los niños con el de los animales se da a través de una imagen encantadora; por lo general, bordea lo grotesco, lo ominoso” (2008: 162).

fácil no duda en poner en riesgo a su hija adolescente” (2020: 107). Al revisar los caracteres de padres e hijos en su primer libro de relatos y contrastarlos con el segundo, se puede detectar que las características asignadas a cada uno se mantienen fijas. El padre es la figura que se teme, representa la rigidez y la ley que se debe obedecer: la racionalidad extrema y dura. El hijo, en contraparte, es la representación del deseo reprimido, de lo inconsciente que cuando se manifiesta deja paso a lo irracional y a lo oculto.<sup>75</sup>

Sin dudas la tipificación de los caracteres del padre y del hijo ya existía en el primer volumen y se retoma en el segundo con una diferencia esencial: el narrador protagonista, que habilitaba la voz de los oprimidos y que filtraba por medio de ellos lo perteneciente al ámbito de lo fantástico, ha desaparecido. El desplazamiento hacia la tercera persona, pero fundamentalmente el giro de este narrador hacia el punto de vista de los personajes paternos, deja en sombras su contraparte, es decir, la figura del hijo/a. Su presencia sin voz, sin capacidad de manifestarse más allá de lo que enuncia el narrador -que por otro lado es muy poco- se percibe lejana y como resultado -al igual que el título del libro, cuyo sustantivo parece cercenado, incompleto- solo se deja ver a medias.

La consecuencia es que percepciones opuestas se desenvuelven simultáneamente y a la vez de forma asimétrica, generando un contraste, un choque y al mismo tiempo una “relativización” de la preponderancia unívoca e irrefutable del realismo hegemónico. Esto último se alcanza debido a, paradójicamente, la potestad y la fuerza que el silencio adquiere en los personajes del relato que desentonan con la ley paterna.

---

<sup>75</sup> Nuevamente se puede recurrir aquí a una reflexión de Giordano. Para el crítico, los relatos y novelas de Di Benedetto transmiten la “elipsis de la nada”: la narración presenta en su “superficie”, algo que “nos atrae y se nos niega, que no reclama nuestra actividad descifradora sino algo más simple, nuestra disponibilidad para que a través suyo se afirme lo misterioso de este mundo” (2008: 162).

El primer cuento, “Enroscado”, reafirma esta hipótesis. Se trata de un relato en el que un padre debe enfrentar su reciente viudez para rearmar su vida y la de su hijo. En un deambular por pensiones nota que su niño cada vez se retrae más al punto de no querer salir del cuarto ni siquiera para hacer sus necesidades. La vida de ambos, pero fundamentalmente la del padre -el narrador adopta su perspectiva- se trastoca cada vez más frente a las crecientes reticencias sociales de su hijo. Cierta noche el padre lleva a una mujer a la pieza de la pensión que comparte con su hijo. Mientras tanto, el niño se encuentra durmiendo en la camita contigua. Luego de un rato de estar con ella, el hombre la acompaña hasta la esquina y, cuando regresa, el niño ya no está. Se ha escondido debajo de la cama grande: “Cuando le habla, no consigue respuesta. Puede ver que la criatura permanece agazapada y descubre sus ojos redondos y luminosos como los de un gato ¡Cómo lo miran esos ojos!...” (130).

En este punto del relato comienza a darse una metamorfosis paulatina en el hijo. Se observa en el fragmento anterior que los términos utilizados para referirse a él lo alejan de lo humano y lo acercan a lo animal: “criatura”, “agazapada”, que tiene los “ojos redondos y luminosos como los de un gato”. Nuevamente aquí el uso del adverbio relativo de modo mantiene -por el momento- lo extraordinario separado de la narración, ya que se trata de una comparación.<sup>76</sup> Comparación con lo animal que había iniciado al comienzo, antes de que ambos debieran abandonar la casa materna, cuando el hijo aterrorizado frente a la llegada de los hombres encargados de la mudanza se recluyó en el patio donde el padre “lo observa y lo compara, apenado, con una lauchita asustada” (11). Sin embargo, más

---

<sup>76</sup> Resulta necesario recordar que Todorov considera que entre las figuras retóricas, la comparación es utilizada para justamente “preparar” al lector para la aparición de lo fantástico (1981: 65). Forma parte de las diferentes relaciones entre lo fantástico y el discurso figurado: “lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia” (1981: 66).

adelante, y frente a una situación que permanece idéntica -es decir, un infante aterrado y recluso ante lo externo- el adverbio desaparece y, con éste, aquellos términos que permitían las últimas conexiones con lo humano. Esto sucede luego de que el padre, ya sin saber cómo hacer para que su hijo salga de su escondite, recurra a la violencia e intenta acertarle algún golpe con un cinturón. Cuando, preocupado por haberlo lastimado, se asoma para ver su estado, el narrador describe lo que encuentra de la siguiente manera: “Mira con terror de haber estropeado demasiado. Ahí está: vivo, terco, jadeante, acosado, convirtiéndose en un gatito despavorido, en un cachorro de tigre con el espanto de que, en el último refugio, lo despedacen los perros” (133). Ha desaparecido el adverbio: la comparación queda implícita y a su vez el verbo utilizado promueve la interpretación de una transformación en clave fantástica. En un autor de la talla de Di Benedetto, atento al manejo del lenguaje y la selección precisa de términos -cuya particular obsesión se ha observado en las modificaciones entre ediciones- no parece inocente el paulatino abandono del término comparativo y su reemplazo, entre la primera y la segunda cita, por el verbo “convirtiéndose”. Podría entonces tratarse del preciso momento en que se da el “pasaje”, por adoptar un término caro al análisis de lo fantástico. Sin embargo, a diferencia de, por ejemplo, la mayoría de los cuentos de Cortázar en los que ese instante coincide con el final del relato, aquí la historia continúa. Durante lo que resta del cuento, la situación solo se profundiza: si al comienzo el hijo estaba recluso en la habitación, ahora el espacio se ha reducido aún más.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Se puede establecer un vínculo con el cuento “Reducido” de *Mundo animal*. La perspectiva del narrador en “Enroscado”, ubicada desde el punto de vista del padre, impide el acceso a ese otro mundo del que forma parte el niño -que en el caso de “Reducido” está representado por el mundo de los sueños-. Sin embargo, lo que sí es posible observar es que el mundo de la realidad representada lo va expulsando, acorralando, enroscando en sí mismo.

Lo siniestro y lo opresivo son parte integral del mundo representado; éste se vuelve grotesco porque esos factores están presentes. El sinsentido se instala a nivel narrativo y diluye los márgenes que entre los órdenes de “lo real” y “lo irreal” podían existir previamente.

Es posible recurrir aquí a algunas de las reflexiones de Yelin en su ensayo sobre literatura y animalidad. Cuando se refiere al “giro animal” de la literatura, Yelin explica que puede ser entendido como un ejercicio de alianza con la animalidad, cuyo efecto es la anulación del falso antagonismo entre la naturaleza y la cultura. Desde esta perspectiva, se acepta la continuidad existente entre las diversas manifestaciones de vida (2015: 78-79). En el cuento de Di Benedetto, el niño y su transformación en animal -que oscila entre un cachorro de gato y uno de tigre y, por lo tanto, no es ninguna especie definida- no pareciera sorprender a nadie -ni lector, ni padre, ni narrador- ya que en este contexto forma parte de un devenir esperable y que, por ende diluye el antagonismo entre especies. El final del cuento, a la manera de los de Kafka, lejos de ofrecer una salida, solo propicia el acrecentamiento de tal situación: el niño no saldrá de su escondite. La habitación de la pensión se vuelve cada vez más agobiante y opresiva. El espacio familiar se transforma en el lugar de lo desconocido, de lo ominoso, de lo grotesco, es decir, de lo fantástico.

## **6.2. “Falta de vocación”: una teoría literaria**

Existe un punto de contacto fuerte entre tres de los cuentos de *Mundo animal*: “Mariposas de Koch”, “Amigo enemigo” y “Nido en los huesos” son relatos en donde lo fantástico se encuentra fuertemente ligado a la temática de la creación literaria. La relevancia de tal temática radica en que se puede leer emparentada al concepto de invención utilizado por Borges -específicamente, como ya indicamos, en el prólogo a la edición en

español del libro de Schwob, *La cruzada de los niños*- con el que relaciona la literatura con los sueños, con la imaginación y con las elecciones conscientes. Solo que Di Benedetto introduce su propia variante: el poder que la invención le otorga al terreno de lo inconsciente -fundamentalmente desde la mirada del psicoanálisis ligada a la figura del padre-. El segundo relato de *Grot* lleva paradójicamente el nombre “Falta de vocación” y es el que definitivamente concentra los postulados sobre los que se afirma la propuesta de filiación borgeana iniciada en los mencionados cuentos de *Mundo animal*.

Como todos los cuentos de este volumen, está narrado en tercera persona y presenta a dos personajes centrales: Segura y Don Pascual. Son vecinos y amigos. El primero, periodista y joven; el segundo, jubilado, y con intenciones -develadas a medida que avanza el relato- de convertirse en escritor. Es común encontrar las profesiones de escritor y periodista en los personajes de sus novelas -en *Zama* (1956), en *El silenciero* (1964), en *Los suicidas* (1969), en *Sombras, nada más...* (1985)-, no así en sus cuentos -a excepción del ya citado “Amigo enemigo”, en el que aparece el periodista Rovira-. A su vez, en los textos en donde suelen desarrollarse este tipo de personajes se dan dos particularidades: la primera, que las preocupaciones de quienes ocupan el rol de periodistas giran en torno a cuestiones éticas o morales y, la segunda, que los vínculos de los personajes escritores con su actividad creativa son mucho más tortuosos y conflictivos.

El argumento de “Falta de vocación” cifra cómo ambos amigos fueron testigos casuales de un accidente en el que un obrero moría al caer de un edificio: “Sin avisarle el uno al otro, miran en el mismo instante y ven al hombre que cae, de un piso altísimo, con un largo grito de miedo. El cuerpo contra el suelo hace un ruido aplastado, y se acaba el grito” (135).

Esta experiencia que comparten y, principalmente, las palabras de Segura en ese mismo instante, generan en don Pascual inquietudes acerca del trabajo de periodista y su vínculo con la imaginación. Atónito frente al accidente, Segura alcanza a balbucear que es la primera vez que le ocurre, ante lo que don Pascual más tarde le pregunta por qué ha dicho eso. El periodista entonces le explica que para escribir respecto a algún caso policial debe “revivirlo imaginativamente con testimonios e indicios” (136). Si bien el elemento de la realidad -lo extratextual- es esencial para la escritura, mucho más lo es el trabajo imaginativo. Don Pascual, luego de esta declaración, quiere cotejar la experiencia vivida con la crónica periodística y descubre que uno de los diarios le despierta una inquietud: “esa noticia, que por su modo se ha vuelto diferente de la otra, le produce determinada excitación, de la que no habla (136)”. Se destaca el “modo” en que la crónica ha sido escrita. Desde ese momento, don Pascual comienza a mostrarle, de a poco, breves textos que Segura lee e intenta clasificar. Ante el primer texto que le acerca el jubilado, su interlocutor se pregunta precisamente qué es. La clasificación no está clara para don Pascual, quien responde que se trata de una noticia, una crónica, pero que “ocurrió en otro tiempo” y termina confesando que en realidad no sabía qué contar y entonces sacó el tema de una lápida del cementerio.

Cada uno de los cuentos de don Pascual se acomoda, en sus inicios, a lo extratextual y sigue una estética realista, cercana a la crónica policial. Son textos que se adscriben fuertemente a las convenciones del verosímil que tales relatos exigen: una realidad identificable y evocada a través de un lenguaje corriente, mediante escenarios reconocibles y personajes comunes. Sin embargo, a medida que avanzan, se hace evidente alguna fractura que atentará contra la ilusión que propiciaba una posible identificación con lo extratextual. En sus cuentos, para que la imaginación se dispare es necesario el dato “real”:

la lápida del cementerio, la historia de las maestras, las parejas que por las noches buscan la oscuridad del parque. Pero inevitablemente, en todos los casos, las narraciones del jubilado tienen un desenlace sobrenatural -por llamarlo de alguna manera- o exclusivamente anclado en lo ficcional. De ahí que Segura concluya que lo que escribe su amigo es literatura fantástica.<sup>78</sup>

Durante su crecimiento creativo, don Pascual observa una distinción entre los primeros textos y los que escribe ahora. Le explica a Segura el contenido de los más antiguos: “Cuenta en ellos [sus cuadernos] cómo eran sus compañeros de la Municipalidad y... algunas cosas que ocurrieron en la Municipalidad, con aquel gobierno, y con el otro y el otro. Segura es de confianza, pero no le van a gustar. Cuando los hizo ‘todavía no sabía escribir’” (141).

Según esa descripción, sus cuentos primeros parecen concebirse con parámetros de la literatura realista y girar en torno a temáticas sociales y políticas. La afirmación de don Pascual de que entonces no sabía escribir lleva implícitas dos aseveraciones: la de don Pascual implica que ahora, que escribe otra literatura, sí sabe; la del narrador, por medio de las comillas, relativiza ese aparente saber del jubilado.

Queda tácito, a partir de las aseveraciones de don Pascual, que para Di Benedetto lo fantástico no se construye desde una escisión con las inquietudes sociales trabajadas comúnmente por el realismo, sino que forman parte intrínseca de su narrativa. Don Pascual no ha aprendido a escribir de nadie, sino que posee un don innato, y por lo tanto no está influido por teorías literarias o estéticas. Por este motivo, no distingue claramente entre

---

<sup>78</sup> Segura es el personaje que explica e instruye a Don Pascual en temas literarios. Así, luego de escuchar sus cuentos, se propone que sus indagaciones hacia el autor no lo hieran ni destruyan su capacidad creativa. Por lo tanto, de a poco, va indagando en sus conocimientos e intenta, a partir de ellos, formar a este escritor en ciernes: “-Don Pascual, ¿usted sabe qué es la literatura fantástica...?//-Y... más o menos.//-No, más o menos no. Literatura fantástica es esto que ha hecho usted. Esto es literatura ingenua y es literatura fantástica. ¿Quiere que le explique más?” (140).

aquellos cuentos que son puramente realistas y los que se acercan al modo fantástico: sus relatos son una combinación de ambos. Las problemáticas sociales están presentes, pero los desenlaces resultan siempre inexplicables. Lo particular es que el mismo creador no diferencia entre ambos planos y no entiende por lo tanto la sorpresa de Segura ante esa amalgama: “Segura siente la necesidad de preguntar, como antes ‘¿qué es esto?’ Se contiene. Procura poner inteligencia y tacto para no herir y, tal vez, para no destruir: // - ¿Esto ha sucedido, don Pascual...?” (139).

A Segura lo apremia clasificar los textos, etiquetarlos, ubicarlos dentro de una determinada categoría acorde a sus características.<sup>79</sup> Necesidad que don Pascual no entiende justamente porque para él no hay distinción entre realidad y fantasía. Pensamiento, imaginación, invención, todo esto el jubilado lo entiende como parte de un mismo plano, de ahí que la distorsión que Segura encuentra entre lo que su amigo escribe y la realidad, es decir, la incomodidad que lo incomprensible de esas historias le genera, encuentre su justificación bajo el rótulo de literatura fantástica.

Arce se refiere a ese personaje como un “Borges de provincia” (2020: 98) y esta comparación no es del todo certera en cuanto a la forma en que el personaje de Di Benedetto concibe la literatura. Borges siempre fue muy consciente del proceso creativo y, de hecho, como ya mencionamos en el prólogo a *La invención de Morel*, destaca como rasgo fundamental que Bioy escriba una “obra de imaginación razonada”. En tal sentido, Don Pascual sería lo opuesto a Borges. Sus textos, su forma de crear, se manifiestan como una fuerza que, tímida al comienzo pero poderosa a medida que crece, va ganando terreno sobre la creación literaria e, incluso, sobre la vida misma del personaje creador. Don

---

<sup>79</sup> Cabe destacar el juego con los nombres propios: la personalidad de Segura es como el adjetivo, es decir, busca lo certero, lo indubitable, y no soporta lo intersticial.

Pascual se enfrasca tanto en su proceso creativo que la imaginación lo domina y lo atormenta en forma de pesadillas que no solo lo invaden durante las horas de sueño, sino que también lo hacen durante su vigilia. Se invierte, en el escritor, la tarea del periodista: si Segura, para escribir una nota debía “revivir imaginativamente” el suceso -es decir, trasladar lo presenciado en el plano de lo extratextual a la esfera de la abstracción, de la imaginación-, en el caso de Pascual son los sucesos extraordinarios -propios del terreno de la imaginación- los que trascienden hacia el plano de la realidad representada y, por lo tanto, a la esfera de lo concreto.

Como se anticipó al comienzo, este cuento parece dialogar con los ya mencionados “Mariposas de Koch”, “Nido en los huesos” y “Amigo enemigo” de *Mundo animal*. En principio, porque su argumento versa sobre el tópico propuesto en los tres anteriores: personajes cuya experimentación de lo fantástico se corresponde con el nacimiento de su vocación artística. En todos estos cuentos se tematiza sobre la introducción de ese terreno de lo imaginativo -correspondiente a las creaciones de los personajes y al plano de lo abstracto y fuertemente ligado a lo psicológico- sobre la realidad representada, asociada a lo concreto. Asimismo, se trata de relatos que hacen foco en la violencia intrínseca que esta especie de intromisión genera en los personajes: la sangre en las mariposas, el cráneo picoteado. La diferencia en “Falta de vocación” está señalada desde el título: don Pascual, ya jubilado y mayor, no está dispuesto a entregar su cuerpo, su vida, hacia el desgarramiento que la creación conlleva. Así lo expresa el mismo personaje, hacia el final del cuento:

-Tarde me equivoqué, tarde lo supe. De viejo me agarraron con ganas las ilusiones de ponerme a escribir. Qué me iba a imaginar lo que cuesta ser escritor; todo lo que hay que pensar y el tormento que es inventar para que, al final, uno descubra que la

imaginación se le ha puesto tan fácil que trabaja sola y empieza a soltar monstruos y monstruosidades. Demasiado peligroso, digo yo (145-146).

Dos aspectos son clave en la declaración de don Pascual: el primero, que la imaginación, asociada a la literatura, conlleva la presencia de lo monstruoso en el plano de la realidad representada. Segundo, que el ejercicio de “inventar” es experimentado como un tormento. Ambos aspectos ya habían sido puestos de manifiesto en los relatos de *Mundo animal*.

### **6.3. Rasgos circunstanciales. Personajes queribles y pecadores**

En su reflexión, Arce también considera que con *Cuentos claros* Di Benedetto intenta recuperar cierta ingenuidad, una suerte de inocencia narrativa (2020: 93) y que este gesto es similar al de Borges en *El informe de Brodie* (1970) quien -siempre en palabras de Arce- se encuentra con un fantástico ya decodificado y en un panorama latinoamericano hegemonizado por el realismo mágico, y opta por sustraerse del contexto al afirmar escribir cuentos directos y realistas (2020: 94). Esta es la afirmación que se lee precisamente en el prólogo de *El informe...* en donde el escritor, casi en contradicción con sus propias palabras acerca de la temática realista de los cuentos, destaca que al menos tres de los relatos del libro pueden ser leídos “simultáneamente” en clave fantástica:

Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar una nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o estamos ya cansados. Abundan en la requerida invención de hechos circunstanciales, de los que hay ejemplos espléndidos en la balada anglosajona de Maldon, que data del siglo diez, y en las ulteriores sagas de Islandia. Dos relatos –no diré cuáles- admiten una misma clave fantástica (2011 v8: 100-101).

Esa última oración contiene en sí misma la siguiente afirmación: lo realista y lo fantástico son convenciones literarias impuestas no tanto por la escritura, sino por la posterior lectura. De ahí el uso del verbo “admiten”: la clave realista no se niega, sino que ambas -fantástica y realista- conviven en los textos. Por otro lado, su justificación acerca de la categorización de los cuentos como “realistas” se apoya en que siguen las convenciones del género y, fundamentalmente, en que “abundan en la requerida invención de hechos circunstanciales”. Esa expresión aparece también en un manuscrito de Borges respecto de las literaturas realista y fantástica.<sup>80</sup> Otro texto en el que también hace referencia al sintagma es en un prólogo al libro *Venturas y desventuras de la famosa Moll Flanders* en el que dice que el hallazgo esencial de Defoe -autor del libro- son, justamente, los rasgos circunstanciales y los asocia a la “continua creación de personas queribles y pecadoras” (2011 v15: 96). En esta última reflexión de Borges sobre la novela de Daniel Defoe es que se encuentra uno de los puntos de contacto con los de *Grot* de Di Benedetto. En estos relatos se observa, en comparación con los de *Mundo animal*, la creación de personajes que, sin dejar de ser imperfectos -o tal vez por esta misma razón- son mucho más “humanos” y, en consecuencia, más viables de generar empatía. Se trata de personajes en los que no se profundiza en sus aspectos psicológicos: sus experiencias, sus percepciones,

---

<sup>80</sup> Sobre este último aspecto hemos discurrido previamente en un artículo escrito para el número 52 de la revista *Variaciones Borges* en el que se da cuenta de cómo las reflexiones del escritor sobre uno y otro género no hacen más que acercarlos y demostrar que, en definitiva, realismo y fantástico se supeditan también a una forma de lectura. Es clave en su análisis el sintagma “rasgos circunstanciales”, tan así que diversos estudiosos de la obra de Borges se han dedicado a desentrañarlo en varias oportunidades. Una de ellas fue durante una mesa redonda de 1985 que tuvo lugar en la Alianza Francesa de Buenos Aires, el 17 de septiembre y de la que participaron Ana María Barrenechea, Mario Goloboff y Enrique Pezzoni. En esa ocasión, Barrenechea citó el fragmento del prólogo a *El informe de Brodie* en el que aparece esa mención, para caracterizar el estilo de Borges como “lacunar”, que deja al lector la ilusión de que está reconstruyendo algo que fue hecho para ser reconstruido (1985: 96). En un artículo de 2012, Daniel Balderston fue más atrás para explicar que el término “rasgo circunstancial” es caro a Borges desde “La postulación de la realidad”, de 1931 (2012: 29). Allí, la paráfrasis del sintagma aparece en la enumeración que hace de las tres formas o métodos de postular la realidad: cuando llega al tercer lugar, ocupado por la manera clásica, Borges lo describe como el “más difícil y eficiente de todos” ya que en este se “ejerce la invención circunstancial”.

reacciones -como reflexiona Borges en su ensayo “La postulación de la realidad”- “pueden inferirse de su relato, pero no están en él” (2011 v3: 225). Es éste el principal procedimiento mediante el cual los cuentos de Di Benedetto que forman parte del libro -publicados trece años antes que los de *El informe de Brodie* (1970)-, postulan realidades -según el dictamen de Borges- mediante la “simplificación conceptual de estados complejos” (2011 v3: 225). Ahí se aprecia el rasgo innovador de estos relatos respecto de los de *Mundo animal*. Los personajes de estos nuevos textos -aquéllos que el narrador ubica desde su perspectiva- son factibles de ser identificados dentro de la “postulación clásica de la realidad” (Borges) al desenvolverse ellos mismos y los pormenores que los rodean dentro del método de la “invención circunstancial”.

Inmediatamente surge la pregunta: el cambio de tono de los personajes ¿implica un abandono de lo fantástico en pos de relatos que puedan concebirse exclusivamente como realistas? La respuesta, según lo analizado anteriormente, pareciera ser negativa. Al igual que lo que sucede con los cuentos de Borges, los de Di Benedetto admiten simultáneamente tanto la clave realista como la fantástica. O, mejor dicho, lo fantástico es el andamiaje sobre el cual se estructura el relato y de ahí la justificación del primer título elegido para este libro de cuentos.

Por lo tanto, no habría un corrimiento hacia el realismo, sino una percepción de la propia narrativa que ha sido pulida y perfeccionada, en la que sigue presente la oposición entre “lo concreto” y “lo abstracto” (Campra) como clave literaria. Lo interesante es que lo que corresponde a “lo abstracto”, es decir, a la parte imaginativa -y por lo tanto no concreta- se presenta de una forma mucho más velada. Se trata, como se mencionó, de relatos que en apariencia siguen la estética realista o que, continuando con el término afín a Borges, abundan en un mayor uso de los “rasgos circunstanciales” que contribuyen a

aumentar su verosimilitud en el horizonte de expectativas propio de esa clase de textos. En este sentido, perpetúan el camino emprendido por su novela *Zama* (1956) y del que se desprenderán *Declinación y ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *El silenciero* (1964), *Los suicidas* (1969), y *Absurdos* (1978). En estas narraciones, independientemente de si se trata de cuentos o novelas, se detecta algo que el propio Di Benedetto destacó en su ponencia sobre literatura fantástica, en 1958, en la Biblioteca Nacional: la confusión inconsciente de lo real y de lo irreal, la presencia de lo fantástico en la vida cotidiana (1958: 18). Son, todas ellas, ficciones en las que la presencia de lo “sobrenatural” se percibe de forma difusa: la ambigüedad, la incertidumbre característica es mucho más permeable a una explicación realista, sin embargo, las fuerzas de lo irracional, asociadas a lo inexplicable, subyacen en la estructura de la trama.

Más allá del nombre elegido para cada edición –*Grot* o *Cuentos claros*– el análisis textual ha evidenciado que la lógica de lo fantástico sigue estando presente y siendo parte integral de su narrativa.

## 7. LA METAMORFOSIS DEL CUENTO: HIBRIDACIÓN ENTRE LA LITERATURA Y EL ARTE

En 1978, exiliado en España tras casi dos años de encierro y torturas, Di Benedetto publicó a través de Editorial Pomaire su libro *Absurdos*. El volumen iniciaba con un breve texto indicando que once de los cuentos eran inéditos y otros cuatro pertenecían a una época anterior. De estos últimos, es decir, de los pertenecientes al pasado, “El juicio de Dios” y “Caballo en el salitral” se aclara que habían sido publicados en *Cuentos claros* (1957) y *El cariño de los tontos* (1961) respectivamente. De los dos restantes, el mismo texto introductorio indicaba que “Los reyunos” había sido premiado en el Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales SIETE DÍAS- AIR FRANCE -cuyo jurado conformaron Borges, Denevi y Roa Bastos- y que “Pez”, por su parte, “solo estuvo antes en letra impresa en las páginas de una revista literaria” (1978: 5). La revista a la que se refiere es *Crisis*. En el número 20, correspondiente a diciembre de 1974, apareció con el nombre de “Fondo de agua” junto a una extensa nota sobre Di Benedetto que incluía un reportaje a cargo de Celia Zaragoza y datos biográficos del autor. Por otro lado, el premio al que hace mención también sería destacado por el número siguiente de la misma revista (número 33, enero de 1976). De hecho, el pasaje aéreo, premio que obtuvo en ese concurso, fue el que utilizó cuando se exilió, en diciembre de 1977, tres meses después de haber sido liberado de la detención ilegal a la que lo había confinado el gobierno de facto de esos años.

Respecto de los relatos inéditos, Nelly Cattarossi cuenta que desde la cárcel platense Di Benedetto se conectó -vía Adelma Petroni- con el periodista Rodolfo Braceli para enviarle los cuentos del volumen al que luego titularía *Absurdos*. Es decir que se trata de cuentos que escribió durante su encierro, o que al menos comenzó a preparar allí. Junto con los

relatos y mientras aún se encontraba preso en La Plata, Di Benedetto le escribió a Braceli una carta con “minuciosas indicaciones” (1991: 39) referentes a su futuro libro. Cattarossi reproduce el orden que el autor sugirió a quien, por entonces, se encargaba de la gestión y del cuidado del volumen. Allí se puede observar que en un principio los cuentos destinados a integrarlo eran veinte y no quince, como finalmente fueron los que se publicaron:

1) “Málaga. Paloma”; 2) “Caballo en el Salitral”; 3) “El Juicio de Dios”; 4) “Pintor o pintado”; 5) “Los reyunos”; luego separa estos primeros cinco de otros cinco: 6) “Vizcachas”; 7) “Sargazos”; 8) “Conejos”; 9) “Pez”; 10) “Aballay”. El tercer grupo de cuatro narraciones: 11) “Abeja”; 12) “Star”; 13) “Hormigas”; 14) “Cajas”; y el último bloque constituido por: 15) “Felino de Indias”; 16) “Tipo terrible; 17) “Obstinado Visor; 18) “Cínico y ceniza”; 19) “Onagros y hombre con renos” y el último: 20) “Ítalo en Italia” (Cattarossi, tomo II 1991: 39).

“Málaga paloma”, “Tríptico zoo botánico con rasgos de improbable erudición: Vizcachas, Sargazos, Conejos” y “Pintor o pintado” se ubican entre los relatos inéditos y comparten un vínculo común con las artes plásticas. Sin embargo, el último -“Pintor o pintado”- no aparece finalmente en *Absurdos*, aunque sí fue publicado varias veces: la primera en *La Nación* de Buenos Aires, el 18 de diciembre de 1977, luego en *La prensa* - junto con “Cínico y ceniza”- el 21 de mayo de 1978, y finalmente formando parte de la antología *Caballo en el salitral* (1981).<sup>81</sup>

Otros de los cuentos que vieron la luz primero en formato de diario antes que en el libro fueron “Málaga paloma” y “Felino de indias”. Ambos publicados en *La opinión* de Buenos Aires, en 1977. Poseen fecha posterior a septiembre de 1977, por lo tanto, se publicaron luego de que el autor recuperara su libertad. Lo interesante del anterior recorrido

---

<sup>81</sup> La versión de “Pintor o pintado” que se trabaja en este capítulo corresponde a la antología publicada por la editorial Bruquera y que llevó el nombre de *Caballo en el salitral* (1981), mientras que las citas de “Málaga paloma” y “Tríptico zoo botánico con rasgos de improbable erudición: vizcachas, sargazos, conejos” fueron tomadas de *Absurdos* (1978), de editorial Pomaire.

cronológico es que los tres relatos asociados a las artes plásticas son del mismo período, por lo que se puede suponer que fueron concebidos casi simultáneamente.

El vínculo con la plástica resulta llamativo ya que hasta el momento ninguno de los textos ficcionales del autor se había abocado en profundidad a este arte. Tan solo en “Amigo enemigo” se había hecho mención -mediante una metáfora- a la relación entre la tela sobre la que está pintada una obra y el marco que la encuadra.<sup>82</sup> De hecho tampoco existían demasiadas alusiones a las artes plásticas en los textos propios de su actividad como periodista. Este último detalle lo pone en relieve Liliana Reales en el libro que recoge las notas periodísticas que Di Benedetto escribió durante su exilio en España, dado que es precisamente esta recopilación la que le permite constatar que será a partir de esos años de exilio en Madrid que las temáticas que se centran en la pintura, las muestras plásticas y los artistas plásticos del momento comenzarán a hacerse presentes (2022: 34).

Cabe recordar que “Amigo enemigo” -único cuento anterior a esta serie en el que se hace mención a la plástica- se destacaba por establecer un pronunciado diálogo intertextual, mucho más marcado y evidente que en otros de sus cuentos. Esa particularidad de una intertextualidad prolífica que se establece mediante la alusión tanto explícita como implícita, resulta clave en esta nueva serie de relatos. Si bien las conexiones, el diálogo intertextual al que hacemos referencia -principalmente literario- no se vincula directamente con el medio plástico, parece que el incorporar -y adaptar- a la letra estrategias propias de las artes visuales, propicia la proliferación intertextual. Esto está directamente conectado

---

<sup>82</sup> En esa oportunidad, el personaje del cuento utiliza la imagen del cuadro y la tela para referirse a lo que escucha decir respecto de la leyenda de Hamelín: “Rovira, un periodista que acostumbra a contar cosas y que me contó esta historia, decía algo para todos. Yo percibí nítidamente sólo la palabra “Hamelín” y las demás no, como si se mira la tela y se descuida el marco. Pero no hice nada con ella, porque no la había buscado ni me interesó nada más que por el sonido” (1953: 15). Como se lee en el fragmento, ya en aquella oportunidad el texto estaba poniendo en diálogo los diferentes lenguajes artísticos. En la anécdota interactúan lo literario -a partir de la leyenda alemana-, lo pictórico -mediante la alusión al soporte de las pinturas- e incluso lo musical -ya que es el sonido de la palabra lo que permanece en la memoria del protagonista-.

con una característica central de cualquier representación visual frente a las representaciones escritas: la imagen no se desarrolla en el tiempo, sino que presenta lo narrado en simultáneo. Al romper con la sucesividad, se abre la posibilidad de lo múltiple y simultáneo -y a la vez con lo infinito-, lo que lleva a conjeturar que puede existir una correspondencia entre la apropiación de procedimientos provenientes de las artes visuales y una mayor apertura -directamente vinculada con la simultaneidad- que habilita a su vez que el diálogo con la cultura en general se acreciente.

A su vez, este diálogo con la cultura se convierte en el principal procedimiento mediante el cual estos textos experimentan con la disolución de fronteras lógicas, espaciales y temporales entre referente y referido. Ya hemos mencionado distintas formas de filiación entre Di Benedetto y Borges, por eso no sorprende en este punto encontrar una nueva. Esta vez, intermediada por la afirmación que Maurice Blanchot realiza de Borges y su concepción de lo infinito en el capítulo que le dedica en su libro *The book to come* (1959). Allí conjetura que para Borges la experiencia literaria es la que habilita la percepción de lo infinito:

The truth of literature might be in the error of infinite. The world in which we live and as we live it is, fortunately, limited. A few steps are enough for us to leave our room, a few years to leave our life. But let us suppose that, in this narrow, suddenly dark space, suddenly blind, we were to wander astray. Let us suppose that the geographic desert becomes the Biblical desert: it is no longer four steps, no longer eleven days that we need to cross it, but the time of two generations, the entire history of all humanity, and perhaps more (2003: 93).<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> [La verdad de la literatura podría estar en el error (vagar) del infinito. El mundo en el que vivimos y cómo lo vivimos es, afortunadamente, limitado. Bastan unos pasos para salir de nuestra habitación, unos años para salir de nuestra vida. Pero supongamos que, en este espacio angosto, repentinamente oscuro, repentinamente ciego, fuéramos a extraviarnos. Supongamos que el desierto geográfico se convierte en el desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días los que necesitamos para atravesarlo, sino el tiempo de dos generaciones, toda la historia de toda la humanidad, y tal vez más] [traducción nuestra].

En estos cuentos de Di Benedetto pareciera que, como señala Blanchot respecto de Borges, la proliferación de textos, autores, personajes cuyos orígenes no son sólo literarios, sino también plásticos, históricos, filosóficos, promueve ese “errar o vagar” infinito, en el que el tiempo está constituido por “toda la historia de la humanidad, y tal vez más”.

Resultan clave una serie de conceptos teóricos para abordar el estudio de estos cuentos particulares. El primero es la noción de “intermedialidad”. Como apunta Claüs Cluver, el discurso transdisciplinario sobre la intermedialidad es bastante reciente e incorpora las tradiciones de lo que hace unos treinta años empezó a llamarse *Interart(s) Studies*. Se trata de un área interdisciplinaria creciente de la rama de las humanidades, la cual si bien aún se encuentra dominada principalmente por investigaciones sobre las interrelaciones entre la literatura y las otras artes, cada vez más aparecen nuevas conexiones intermedias entre las artes visuales, la música, la danza, las artes escénicas, el teatro, el cine y la arquitectura, donde la palabra desempeña sólo un papel subsidiario, o ninguno en absoluto (2007: 20).

Ligado a lo anterior, resultan útiles las reflexiones de Emanuele Coccia sobre la potencia del intelecto. Coccia explica que es sólo por medio de la imagen que el pensamiento alcanza una forma y se materializa, es decir, se vuelve cognoscible (2017: 274). En tal sentido, el mayor lugar que Di Benedetto le otorga a la imagen en estos cuentos podría vincularse con esa reflexión filosófica. Se observa que en los relatos que aluden a las artes plásticas la puesta en diálogo y la asimilación de algunas de las técnicas pictóricas son parte de un acercamiento diferente por parte del autor hacia otras formas expresivas. La intermediación de lenguajes habilita el camino hacia nuevas reflexiones filosóficas y estéticas: “Es la imagen, explicará Averroes, el operador de individualización del intelecto y el lugar donde la transparencia absoluta del pensamiento deviene cognoscibilidad de algo” (Coccia 2007: 274).

Continúa además, desde su vínculo con la pintura, la conexión con lo grotesco iniciada en *Grot*, su anterior libro de cuentos. En los relatos de *Absurdos*, aquello que no tiene explicación se sustenta no solo a nivel narrativo, sino que además se instaura en el nivel compositivo. Sigue, como en el caso de “Tríptico zoo botánico...”, el formato de tríptico utilizado por El Bosco en *El jardín de las delicias* (1503- 1515).<sup>84</sup> A la vez, como en los cuadros de Pieter Bruegel, El Viejo, en sus cuentos irrumpen el abismo y el mundo perturbador dentro de nuestro propio mundo (Kayser 2015: 61). Ambos artistas, con los que como se observa guarda algún tipo de conexión, fueron paradigmáticos en los inicios de la estética de lo grotesco asociado a la pintura.

### **7.1. Picasso y el cubismo en “Málaga paloma”**

El primer relato en el que se destaca la presencia de otras artes es “Málaga paloma”. En este cuento, un narrador protagonista describe su afición y su amor por una paloma blanca a la que ha nombrado Alba. La paloma vive en una plaza y responde a las órdenes de ese narrador realizando vuelos acrobáticos que todos los que están allí admiran. Hay un pintor que la observa y toma apuntes mentales para futuras obras. También hay una mujer que suele ir con ese pintor: se llama Málaga y el narrador está secretamente enamorado de ella. El nombre de Pablo Picasso es enunciado directamente por el narrador que intuye que se trata de un artista importante, si bien no tiene cabal conocimiento de esa circunstancia:

---

<sup>84</sup> El tríptico es una obra de artes plásticas, generalmente pintura y escultura, que se divide en tres secciones o paneles generalmente tallados en madera o algún otro material de soporte. El panel central suele ser mayor y los laterales se pliegan sobre él, a menudo revelando, al cerrarse, una cuarta obra de arte. Fue sumamente común en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI y específicamente en la obra de El Bosco. Este artista, más allá de su imaginación infinita y su perspectiva inusual del las cosas, no abandona la temática religiosa y moralizante de la época. Y es el formato del tríptico, en varias oportunidades, el que le permite “completar” mejor sus conceptos, reforzar sus mensajes.

“Cuando las gentes superan el trance y reanudan el paseo -con sus ostentaciones de la virtud o del éxito, los intercambios de mentiras y la frecuentación del mercado, el mesón y la taberna- llega Picasso” (1978: 60).

En este cuento el diálogo con las artes se propone desde el discurso de un narrador protagonista que se caracteriza por no ser un erudito, ni un especialista en arte. Todo en el texto indica que se trata de un loco. Sin embargo, lo artístico impregna su discurso, su vocabulario y, como se verá, su vida. El primer acercamiento lo hace hacia la arquitectura, ya que el párrafo con el que abre el cuento describe en detalle un foro imperial:

No alberga palomas este vasto foro, que es plaza y jardín, grada o pie del templo, de las termas y la justicia. De un costado se apiña en recova de mercaderes. En todo su linde alza las columnas armónicas de su peristilo, que nada sostiene, abierto sin ellas únicamente en la embocadura del acceso imperial, jamás hasta ahora surcado por emperador alguno (aunque está predicho que un día un Señor vendrá) (59).

El párrafo alude evidentemente al Foro Romano, lugar donde se desarrollaba toda la vida ciudadana en la antigua Roma: la política, la justicia, el comercio, la vida social y el culto a los dioses. Actualmente ese espacio, que era el auténtico corazón de la ciudad, lo ocupan sus ruinas, cargadas de recuerdos de los principales protagonistas de su historia. Las distintas zonas que esas ruinas representan son mencionadas por el narrador utilizando los precisos términos arquitectónicos que las designan: “recova de mercaderes”, “grada o pie de templo”, “peristilo” (59).

De acuerdo con ese comienzo, el presente del relato parece ubicarse en la época imperial romana. El uso del tiempo presente para los verbos y la frase final que alude a que ningún emperador “hasta ahora” ha surcado el acceso imperial, refuerzan esta idea. Sin embargo, cuando el diálogo intermedial se amplía y suma, además de la arquitectura, las artes plásticas, el tiempo del relato se vuelve impreciso. El vínculo entre literatura y pintura

se inicia -más allá de la mención específica del artista- mediante la presencia de la paloma y la alusión al movimiento cubista. En primer lugar, el título del cuento concentra en sí mismo la referencia a la paloma de la paz diseñada por Pablo Picasso y al propio artista, mediante la mención de su ciudad natal. La famosa imagen nació cuando se celebró el primer Congreso Mundial por la Paz, el 20 de abril de 1949 en París. El cartel de este encuentro fue diseñado por el pintor andaluz a partir del dibujo de una paloma y, desde entonces se ha convertido en el símbolo universal de la paz. Ese mismo año, Pablo y su mujer, François Gilot tuvieron una nena a la que llamaron Paloma. Se suma a esto una anécdota de su infancia, que cuenta que Picasso aprendió a dibujar palomas antes que los palotes. Las veía en su casa, volando libremente o encerradas en el palomar. Un día, su padre le encargó que terminara de pintar las patas de unas palomas en un cuadro que él había hecho y que estaba casi listo. Pablo, que entonces tenía trece años, pintó las patas con tanta perfección que el padre le regaló sus óleos y sus pinceles y nunca más volvió a pintar.

Ahora bien, la presencia de la paloma que anticipa el título es atenuada -o incluso contradicha- por medio de la oración con la que comienza el cuento. Esta primera oración es, precisamente, una negación: “No alberga palomas este vasto foro, que es plaza y jardín, grada o pie del templo, de las termas y la justicia” (59). Negación que el narrador repite en la oración que conforma el siguiente párrafo y que sirve para distinguir, con mayor precisión, la paloma del cuento de cualquier otra: “No tiene palomas, cuenta solamente con *una* paloma, que me pertenece, y su nombre es Alba, blanca y pura de toda blancura” (59). El segundo párrafo, por lo tanto, desmiente -a pesar de la repetición- la negación del inicio ya que anuncia que sí alberga *una* -la cursiva es del texto de Di Benedetto- y que a su vez le pertenece. En este segundo párrafo se hacen presentes simultáneamente la paloma aludida en el título y el narrador como personaje, al emplear el pronombre posesivo en primera

persona. Una vez revelada su singularidad, admite que existen otras palomas, pero que “pueden ser ignoradas, y de hecho lo son” (59). Es su mirada la que destaca esta paloma, el resto son ignoradas y, por lo tanto, no existen. En este sentido es que la paloma del cuento comienza a adquirir cierta cualidad: existe porque el narrador protagonista la ve, es ante él a quien -a su vez- la mirada del ave “no pierde atención”. Y si bien “asciende si [él] le pid[e] y cuando lo dispon[e]”, luego “ella, sin ningún dictado, a su capricho y fantasía enhebra en el firmamento los diseños y filigranas que maravilla al seguir su vuelo” (59). La paloma es símbolo del arte que, creado inicialmente por el artista -en este caso el narrador- luego adquiere independencia y libertad.

Al referirse a lo grotesco en los textos de Hoffmann, Kayser señala que en ellos el artista, “que presume de un mundo interior más fecundo y más amplio” (2015: 129) mantiene una relación enajenada con el mundo. Es, en tal sentido, como el protagonista de este cuento, quien tiene la capacidad de ir más allá de la realidad superficial. Tal vez por esta razón es que su paloma es especial y seduce con sus acrobacias a la muchedumbre, de modo que la gente finalmente “se entrega a un silencio que se ubica brevemente en los bordes de la actitud ritual y del misterio” (60). Tiene el poder de inducir a una especie de “trance” a las personas y que éstas suspendan por un momento, mientras la contemplan, las actividades mundanas. Esta paloma específica, que -como se vio- está asociada directamente al narrador -es su creación- es, a la manera de la “rosa” en la poesía, símbolo del arte y también, símbolo místico.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Entre los antiguos romanos, la paloma de Venus, que hizo un nido en el casco de batalla de Marte, se convirtió en el símbolo de la paz. El dios de la guerra se sorprendió al encontrar el nido solo en el momento en que se embarcaba en otra campaña, pero Venus le suplicó que no destruyera a los pichones, y Marte tuvo que enfundar su espada. En la mitología, la paloma a menudo juega el papel de un mensajero celestial que trae paz y tranquilidad a las personas. Después del Gran Diluvio causado por la ira de Dios, la paloma blanca llevó una rama de olivo al arca del Noé bíblico como señal de la misericordia de Dios y garantía de paz. La paloma blanca es el heraldo de la paz en los mitos de muchas naciones. En la religión cristiana, la autoridad de la

Las posiciones que adopta en su vuelo parecen seguir el trazo de algunos de los dibujos que Picasso diseñó durante su vida, fundamentalmente aquéllos más esquemáticos, como el que se adjunta debajo.



A su vez, el dibujo de Picasso se reconfigura en la paloma del cuento:

Más arriba, ella, sin ningún dictado, a su capricho y fantasía enhebra en el firmamento los diseños y filigranas que maravillan al seguir su vuelo. Se detiene el instante previo al giro, que hace con un ala que apunta hacia abajo y la otra que se pliega para obtener un impulso de trompo, hasta que vertical, erguida, recoge las dos sobre su cuerpo, como un capullo, huso armiñado, y entonces invenciblemente susurro: “Plena eres de elevación...” (59-60).

Resulta extraña, o al menos singular la aparición del artista, ya que en los relatos de Di Benedetto es muy poco frecuente la mención de escritores -por ejemplo, Dostoievski en “Nido en los huesos”- y esta es la primera vez que incluye a un artista real directamente como personaje. Mediante la introducción del personaje Picasso, se habilitan una serie de

---

paloma se elevó a alturas trascendentales y ocupó la parte superior del pedestal divino allí, porque los creyentes vieron la encarnación del Espíritu Santo en la paloma blanca como la nieve. Esta tradición parece remontarse a Juan el Bautista, quien una vez dijo: “Vi al Espíritu que descendía del cielo como una paloma y, permaneció sobre él” (Juan 1:32).

quiebres y de transgresiones temporales, espaciales e incluso de identidad apoyadas en la situación comunicativa y en los datos históricos y biográficos del pintor español. El nombre propio induce a suponer un tiempo -siglo XX- y un lugar -España-. Por otro lado, esta temporalidad que surge a partir de la develación del nombre propio, se superpone con otro tiempo cercano al imperio romano. Pero también es el mismo narrador protagonista el que introduce una serie de términos que ponen en duda las certezas respecto a esa ubicación temporal y respecto a la identidad/imagen presupuesta y adosadas al apellido del artista andaluz. A los sustantivos y locuciones que utiliza para nombrar el espacio -“foro”, “recova de mercaderes”, “acceso imperial”- se suman aquéllos con los que hace referencia al tiempo o época al emplear frases tales como “centro mundano del Virreinato”, “algunos funcionarios residentes venidos de la metrópoli”, “el placentero fin de día colonial”. Ninguna de las anteriores locuciones se condice con el espacio y el tiempo en el que lógicamente se ubica al pintor y escultor Pablo Picasso. Por lo tanto, entre el discurso del narrador y los saberes biográficos que trae aparejado el nombre propio, se produce un desequilibrio que da por tierra las certezas asociadas a las coordenadas temporales y espaciales.

La aparición de Picasso y la alusión a la técnica del movimiento cubista creado por él y por Georges Braque, unida a la confluencia de espacios y principalmente de tiempos de este cuento, quiebran con la perspectiva unilateral del relato. En principio, el narrador afirma que percibe al artista de manera especial, de acuerdo con la técnica cubista, que él por supuesto desconoce:

Su túnica no es fastuosa, ni él arrogante, pero algo obliga a notarlo como a un ser distinto. Rasgos contradictorios concurren en ese hombre. Se le atribuye genio. Tiene cabeza, porte y maneras de campesino. *Me desconcierta. En su cercanía cede mi natural cordura y suelo padecer confusiones: incluso he visto en su rostro un*

*solo ojo y, en otra ocasión, tres, colocados o abiertos en posiciones extrañas (60, destacado nuestro).*

En el fragmento transcrito, el narrador personaje asocia el desconcierto y la pérdida de “natural cordura” con su cercanía al artista. En cuanto Picasso ingresa en escena, él comienza a “padecer confusiones”: deja de percibir el mundo como siempre lo hace y en su lugar las personas y el ambiente se vuelven confusos o extraños.

Lo anterior se relaciona con el movimiento cubista que en las artes plásticas propuso una ruptura con la tradición pictórica occidental e intentó reproducir la realidad de una forma total, como observada desde todos sus ángulos. Mediante una única composición se englobaban diferentes puntos de vista. Los cubistas trataban de ofrecer una representación de los objetos a partir de una síntesis de visiones que se corresponde al factor espacio-tiempo -es decir, el afán de establecer el volumen en un tiempo determinado-. Esta preocupación por presentar en el cuadro diversos ángulos visuales de manera sincrónica tiene su correlación en la literatura: la escritura, o mejor dicho el lenguaje como la capacidad de expresarse por medio de palabras, se desarrolla en el tiempo y no en la simultaneidad. Si los cubistas encuentran una solución para la representación simultánea, para habilitar lo tridimensional, en el caso de la literatura el camino parece más arduo.

En “Nueva refutación del tiempo”, Borges reflexiona sobre este problema y centra su foco no en el lenguaje, sino en el “inestable mundo mental” (2011 v6: 214) que es, en definitiva, el inicio de todo: “Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los *Principia*; un laberinto infatigable, un caos, un sueño” (2011 v6: 214-215).

Borges afirma que somos una serie de actos imaginarios y que entonces, al negar el espíritu, la materia y el espacio, que son continuidades, es inevitable negar también la continuidad del tiempo. Al superponer tiempos tan distantes entre sí, como la época imperial romana y el período de vanguardias históricas del siglo XX, Di Benedetto está poniendo a prueba la linealidad temporal.

En el ensayo “Spatial form in modern literature”, Joseph Frank revisa las nociones de forma y tiempo que tradicionalmente se asocian a las artes plásticas y a la literatura. Históricamente, las formas en las artes plásticas son necesariamente espaciales, ya que los objetos pueden presentarse mejor yuxtapuestos en un instante de tiempo. Mientras que, en la vereda opuesta, la literatura usa el lenguaje, compuesto de una sucesión de palabras que proceden a través del tiempo y, por lo tanto, para armonizar con el medio del cual forma parte, las formas literarias se basan primariamente en secuencias narrativas (2013: 223). Sin embargo, Frank encuentra que la literatura moderna se mueve hacia la dirección de la forma espacial, propia de la plástica: “This means that the reader is intended to apprehend their work [T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust, James Joyce] spatially, in a moment of time, rather than as a sequence” (2013: 225).<sup>86</sup> De hecho, recurre a la noción de imagen dada por Pound, según la cual: una imagen es aquello que presenta en un instante de tiempo una complejidad intelectual y emocional. Solo la presentación instantánea de tal forma da esa sensación de liberación repentina, esa sensación de libertad de los límites de tiempo y espacio, esa sensación de crecimiento repentino (Frank 2013: 226).

Con la incorporación de Picasso y la alusión al movimiento cubista, el cuento de Di Benedetto se perfila acorde a la definición de Pound citada por Frank: crea imágenes que

---

<sup>86</sup> [Esto significa que el lector está destinado a aprehender su trabajo (T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust, James Joyce) espacialmente, en un momento del tiempo, más que como una secuencia] [traducción nuestra].

rompen con la temporalidad, ya no de secuencias, sino con la continuidad histórica. Al ubicar a Picasso en un contexto histórico difícil de precisar, pero que evidentemente se aleja del siglo XX -“Virreinato” y “colonial” son términos que se vinculan con los siglos XVI y XVII- interroga, a la manera de Borges, lo sucesivo y cuestiona también lo contemporáneo. A su vez, al esbozar la descripción literaria de una obra artística -la paloma de Picasso- y de un movimiento artístico -el cubismo- establece una relación intermedial entre la literatura y las artes plásticas que, en palabras de Pound, libera al cuento de los límites espaciales y temporales. Se alcanza así la ruptura de esos límites -o su transgresión- y su consecuente apertura hacia una libertad en el texto que trasciende al pensamiento.

## **2. La intermedialidad se expande: “Tríptico zoo botánico con rasgos de improbable erudición”**

El nombre completo del quinto cuento de *Absurdos* es “Tríptico zoo botánico con rasgos de improbable erudición: vizcachas, sargazos, conejos” y es el segundo abordado en este capítulo dado que, como mencionamos, aquí también se advierte el vínculo con la plástica.

En la ya referida nota que Di Benedetto había enviado a Braceli, se presentaba este texto como tres cuentos de la misma sección, pero en la publicación de *Absurdos* aparece como un único relato compuesto por tres partes. De hecho, a cada sección antecede la identificación que indica qué parte del tríptico es. De esta forma, cada uno de estos segmentos se distingue de la siguiente manera: “Primero del Tríptico. Vizcachas”, “Segundo del Tríptico. Sargazos”, “Tercero del Tríptico. Conejos”.

Según la versión final, se trata de un texto compuesto por tres partes -y no tres cuentos independientes-. La primera, “Vizcachas”, relata la historia de Ryan O’Hara, un argentino descendiente de irlandeses que, luego de pasar un tiempo en Estados Unidos, vuelve a las pampas atendiendo el llamado de su padre y se hace cargo de la estancia familiar. Se convierte en caudillo y conquista ganado y tierras, cazando y exterminando indios. La segunda parte del tríptico, “Sargazos”, narra el viaje de una anguila desde las costas europeas hasta América, en un relato intercalado con comentarios históricos, geográficos y filosóficos. La última, “Conejos”, cuenta la obsesión de Florence Taylor por estos animales. Se trata de una solterona de principios de siglo XIX que tiene como plan poblar la Patagonia de estos conejos a los que ella trata como hijos.<sup>87</sup>

Todo el “Tríptico...” en su conjunto conforma un relato en el que el diálogo intermedial se propone desde la literatura hacia dos vías principales: las artes plásticas y la historia.<sup>88</sup> Decimos que es “desde la literatura” ya que cada una de las partes del “Tríptico...” establece una conexión intertextual con uno o más referentes literarios. En “Vizcachas” se mencionan a Egard Allan Poe y a Buffalo Bill, e incluso el apodo del protagonista -Ryan Barba Roja- recuerda al de un temido personaje de cuentos de hadas.<sup>89</sup> En “Sargazos”, la anguila viajera pasa por Aztlán y Atlántida, ciudades míticas de las culturas azteca y griega respectivamente.<sup>90</sup> Luego aparecen los nombres propios de

---

<sup>87</sup> Este último segmento recuerda al cuento de Arturo Cancela, “El cocobacilo de Herrlin”. El relato de Cancela narra el descubrimiento, por parte de un científico sueco, de un cocobacilo capaz de exterminar la plaga de conejos que invadía la llanura pampeana. Uno de los personajes es Doña Asunción, quien como la protagonista del cuento de Di Benedetto, cuida de un enorme conejo -don Pepe- como si fuese su propio hijo.

<sup>88</sup> Se suma además, de acuerdo con lo que anticipa el título y a lo desarrollado luego en las diferentes partes del cuento, el diálogo con la biología: desde la intertextualidad, con las publicaciones de Charles Darwin respecto a la evolución de las especies, hasta la inclusión de datos que refieren a la migración de las anguilas.

<sup>89</sup> Nos referimos aquí a “Barba azul”, cuento de hadas europeo recopilado y adaptado por Charles Perrault en 1695. Este relato narra la historia de un hombre varias veces casado y viudo que tenía en su casa una habitación prohibida en la que guardaba los cadáveres de sus anteriores esposas.

<sup>90</sup> Aztlán o Aztatlán significa el "lugar de las garzas" y es un sitio mítico, nombrado en varias fuentes de origen novohispano de donde se dice provienen los aztecas. Identificado con una isla, la posible existencia y

diferentes escritores, historiadores y artistas: Diodoro, Antonello de Mesina, Luigi Pirandello.<sup>91</sup> En “Conejos” se hace mención a una historia de ciencia ficción y a *El origen de las especies* de Charles Darwin. Como sucedía con “As”, de *Grot*, los vínculos intertextuales fundamentan la trama; sobre ellos es que se construye la ficción. En ese universo literario, se cuelan algunos datos provenientes de la historia.

---

su localización han generado debate entre los investigadores. Se cree que se trata de una representación simbólica de la misma México-Tenochtitlán. Una leyenda cuenta que los pobladores de Aztlán tuvieron que abandonar su hogar en busca de la tierra prometida por los dioses. Los aztecas, por órdenes del dios de la guerra y el sol, Huitzilopochtli, tuvieron que dejar el lugar en el que residían e iniciar una peregrinación hasta encontrar un águila devorando a una serpiente posada sobre un nopal. Las diversas versiones de la historia afirman que Aztlán era un lugar lujoso y encantador ubicado en un gran lago, donde todos eran inmortales y vivían felices entre los abundantes recursos. La tierra estaba llena de garzas y otras aves acuáticas, así como pájaros rojos y amarillos donde la gente pescaba en canoas y cuidaba sus jardines flotantes de maíz, pimientos, frijoles, amaranto y tomates. Cuando abandonaron su tierra natal, todo se volvió contra los aztecas; las malas hierbas los mordieron y los campos se llenaron de espinas, víboras venenosas y peligrosos animales. Por otro lado, la historia de la Atlántida aparece por primera vez en el *Timeo* de Platón, una de sus obras más tardías. El título del diálogo viene de su protagonista, un filósofo pitagórico ficticio del sur de Italia que habla del alma con Sócrates. El pasaje sobre la Atlántida aparece pronto en el diálogo, de boca de Critias, un sofista que vivió en torno a los años 460 y 403 a. C. Allí se lee: “En efecto, nuestros escritos refieren cómo vuestra ciudad detuvo en una ocasión la marcha insolente de un gran imperio, que avanzaba del exterior, desde el Océano Atlántico, sobre toda Europa y Asia. En aquella época, se podía atravesar aquel océano dado que había una isla delante de la desembocadura que vosotros, así decís, llamáis columnas de Heracles. [...] En dicha isla, Atlántida, había surgido una confederación de reyes, grande y maravillosa que gobernaba sobre ella y muchas otras islas, así como partes de la tierra firme” (Cartwright 2016).

<sup>91</sup> Diodoro Sículo. Agrigento (Italia): Se conocen pocos datos sobre la vida de este historiador griego nacido en la ciudad siciliana de Agrigento. Pasó largas temporadas en Roma y en Egipto (60-59 a. C.) y tardó unos treinta años en redactar su *Biblioteca Histórica*, de la que sólo se conservan los libros I-V, del XI al XX y fragmentos de los restantes. La *Biblioteca Histórica* comienza con la creación del mundo por los dioses, hasta el consulado de César en el año 60-59 a. C. Su obra tiene un carácter analítico. Es una historia universal que subraya la unidad de la humanidad (Blázquez).

Antonello da Messina. El artista siciliano fue precursor en la incorporación de la pintura al óleo durante el Quattrocento italiano. *La Virgen de la Anunciación* es una de sus obras maestras, pintada entre 1474 y 1476. Practicó una característica poco utilizada por otros pintores italianos, una forma de religiosidad que lo llevó a seguir más el sentimiento del corazón que los ritos codificados. Sus pinturas no representan una imagen detenida en las secuencias de *La Pasión*, sino una síntesis especial de las tradiciones del velo de La Verónica, es decir el rostro de Cristo impreso perfectamente en la tela que le limpió la cara sobre la vía del calvario. Cristo por lo general aparece con la corona de espinas o sin la cuerda alrededor del cuello, no es verdaderamente un *Ecce Homo* porque entonces sería necesario la figura de Pilatos que lo presenta a las masas, ni tampoco un Cristo en la columna, porque por lo general falta esta columna. Estas faltas de definiciones evocadoras de sus imágenes dejan espacio a respuestas emotivas altamente individuales o incluso de evocaciones de fantasía de la realidad de los tiempos y de los lugares, es decir, precisamente lo que pedía la práctica de la devoción moderna y de la oración mental (Asmundo).

Según Umberto Eco en su libro *Historia de la Belleza*, entre los siglos XV y XVI, la belleza se manifestó entre la invención e imitación de la naturaleza: el artista “es al mismo tiempo -y sin que esto resulte contradictorio- creador de novedades e imitador de la naturaleza (Eco 2010: 178). El uso de la perspectiva en pintura significó la coincidencia de la invención e imitación: la realidad fue reproducida con precisión, pero al mismo tiempo, desde el punto de vista subjetivo del observador, que en cierto modo añade al objeto la belleza contemplada por el sujeto (Asmundo).

Con las artes plásticas el lazo está generado además de por el título, por la estructura acorde: se trata, efectivamente, de un tríptico en el que cada segmento puede asimilarse a una tabla pintada. “Pintor o pintado”, el siguiente cuento que analizaremos en este capítulo, también resuelve lo enunciado en el título durante el desarrollo del cuento, ya que desde una primera persona va variando el referente, remitiendo alternativamente a artistas plásticos -es decir, pintores- y personajes de las pinturas -o sea, pintados-. El otro vínculo, el que se tiende hacia la historia, se realiza, en principio, a partir de la introducción de datos históricos concretos y fechas precisas.

Volviendo al “Tríptico...” la alusión a la plástica que establece el título no se queda en eso, en una mera mención del formato, sino que incorpora la técnica compositiva y con ella la propiedad del arte pictórico de presentar aquello que representa como un todo que, como se vienen mencionando, se percibe en simultáneo y, a la vez, intrínsecamente conectado. Como venimos indicando, la particularidad de la literatura es la de desarrollarse en el tiempo -el lenguaje, lo sucesivo del lenguaje, pareciera impedir la simultaneidad- y la de la plástica, por su parte, la de desarrollarse en el espacio, en tanto las imágenes, las pinturas presentan un único instante en el tiempo. Sin embargo, el “Tríptico...” parece superar esta distinción al construir una serie de imágenes que -vinculadas a datos históricos- establecen un montaje dinámico de tiempos y espacios heterogéneos. Mediante este montaje se forman anacronismos que socavan lo consecutivo inherente al lenguaje. En este sentido, incorpora lo fantástico a partir de una de las temáticas del género propuestas por Louis Vax: las alteraciones de la causalidad, el espacio y el tiempo.

### 7.2.1. Ficción e historia

“Tríptico zoo botánico...” posee ciertos rasgos que vinculan, una vez más, la narrativa de Di Benedetto a la de Jorge Luis Borges y a la de Marcel Schwob. Particularmente a los textos *Historia universal de la infamia* (1935), del primero y *Vidas imaginarias* (1896), del segundo.

El primer punto de contacto entre el “Tríptico...” y los antecesores mencionados radica en la presentación de una serie de retratos. El libro de Schwob está compuesto por relatos que tienen un carácter biográfico en los que se narran hechos fabulosos vinculados a protagonistas reales. Los de Borges en *Historia...* también incorporan ciertas formas de las biografías y se abocan a rufianes y traidores. Los tres segmentos del cuento de Di Benedetto, a su vez, configuran los retratos de tres personajes bien disímiles entre sí: 1- Ryan O’Hara, 2- una anguila que deriva en abuelo italiano y 3- Florence Taylor. En ellos se puede detectar, como en los de Schwob y Borges, la presencia de datos históricos precisos entrelazados en las tramas.

“Vizcachas” -primera parte del tríptico- comienza con el adverbio “quizá”, que denota la posibilidad de que ocurra o sea cierto lo que se está contando. Esa primera oración cruza un dato histórico -el viaje de Sarmiento a Estados Unidos- y una de las figuras retóricas frecuentemente utilizadas por Borges -la hipálage-: “Quizá su barco que *remontaba fatigosamente* la ruta hacia el Atlántico Norte pudo rozar el trayecto inverso del que traía de regreso a Sarmiento, *¡quién sabe!*” (97, destacado nuestro). Jaime Alazraki, en un artículo en el que estudia cómo los relatos de *Historia universal de la infamia* “prefiguran al Borges tardío” (1983: 247), destaca la hipálage entre los procedimientos que aparecen en ese libro y dice que “hay 27 ejemplos de hipálage en los ocho primeros relatos de infamia, y algunos han pasado literalmente, o casi, a su prosa más tardía” (256).

Respecto de la alusión histórica -el narrador sugiere la posibilidad de que los barcos de Sarmiento y de Ryan hayan cruzado sus caminos-, hay que subrayar que el viaje de Sarmiento a Estados Unidos fue en gran parte una búsqueda de un modelo para idear un proyecto político para Argentina. Así lo anota Perla Zusman:

Este proyecto político se encarna en una materialidad que Sarmiento observa en los paisajes de América Septentrional. A pesar de que muchas observaciones lo perfilan como un turista en estas tierras, él no sucumbe tanto frente a las formas exóticas sino que se encanta con aquellas otras representativas de la modernidad, las vinculadas a los progresos y a las que reflejan la transformación de los paisajes “desérticos” en ambientes de civilización (2006).

El cuento de Di Benedetto invierte esta mirada del viaje entendido como forma de acceso a la modernidad y al progreso: el texto describe que Ryan O’Hara, este argentino descendiente de irlandeses, no sacó provecho de su estancia en el país del Norte, no se embelesó ni con las ciudades ni con su educación. Pero tampoco lo hizo con las aventuras propias de esas tierras y con las que seguramente se hubiese sentido identificado. El narrador nombra como posibilidad “los mares de alcohol de las tabernas” en las que más tarde “deliraría Poe”, las luchas del Norte contra el Sur, a Búfalo Bill, a los “pieles rojas” y asume que “resulta posible tolerar la idea” de que se enteró de todo esto por lecturas tardías, cuando ya estaba de vuelta en la pampa. Según lo anterior, la posibilidad de que Ryan O’Hara acceda al conocimiento histórico se encuadra dentro de la lectura de textos, muy probablemente de textos literarios. El giro irónico en este punto propone al libro y no a la experiencia como el elemento que acerca a O’Hara al conocimiento -o al posible embeleso- de la “barbarie” norteamericana. A su vez, vuelve a conectarse con un procedimiento borgeano: la construcción de “ficciones conjeturales” (Blanco 2015: 2) a partir de las cuales los procedimientos discursivos postulan varias posibilidades para definir sus contornos, principalmente mediante la articulación de datos, menciones, alusiones al

campo de lo literario. Dichas alusiones socavan y desestabilizan lo que se percibe como lo “real representado”, ya que ponen en duda las coordenadas preestablecidas para optar por una de esas múltiples posibilidades.

Cabe destacar que no se trata del único cuento en el que Sarmiento aparece nombrado: también lo hace -intermediado por la mención a Facundo Quiroga- en “Aballay” y, como se analizó en el capítulo anterior, en “El juicio de Dios”.<sup>92</sup> En cada una de estas oportunidades, se tematiza alguno de los puntos que en su momento preocuparon al estadista argentino, principalmente el binomio “civilización-barbarie” y el concepto de “desierto” como un espacio habitado. Ryan O’Hara, una vez en Argentina, decide que su hacienda -que podía gobernar “desde la ventajosa ubicación en ciudad” (98)- sería su destino; desde allí conquistaría “tierras y ganado del desierto” (98) y desde allí es que -una vez instalado en territorio pampeano- comenzó su campaña de exterminio de los indios. El directo representante de la barbarie es el estanciero que ha viajado y ha vivido en Estados Unidos. Los indios son quienes se convierten en el objeto de su “saña exterminadora”. A su vez, Ryan O’Hara posee varios puntos de contacto con Billy the Kid, el quinto retrato que Borges realiza en *Historia...* bajo el título “El asesino desinteresado Bill Harrigan”. El primer párrafo del relato de Borges propone, de forma plástica y/o cinematográfica y antes que cualquier acción, dos imágenes: “la imagen de las tierras de Arizona y de Nuevo México [...] tierras de la meseta monumental y de los delicados colores” y “otra imagen, la de Billy the Kid: el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como magia” (2011

---

<sup>92</sup> En “Tríptico...” como se indicó en la cita del comienzo, el apellido “Sarmiento” aparece mencionado a partir de una conjetura, de una posibilidad: “quizá su barco [...] pudo rozar el trayecto inverso del que traía a Sarmiento”. En “El juicio de Dios” y “Aballay”, se alude al estadista indirectamente, a partir de la mención del caudillo que fue tema de su ensayo más importante: Facundo Quiroga.

v4: 49). Comparten tanto el lugar por donde se sienten cómodos ambos personajes: “el aire despejado de los desiertos” (Borges: 51) es idéntico a donde O’Hara acaudilla “huestes propias e irregulares, conquistadoras de tierras y ganado del desierto (incierto: yacía con vida)” (Di Benedetto: 98), como los rasgos de los protagonistas. Sus vidas se replican en varios aspectos: coinciden en un origen irlandés que se evidencia en su pelo rojo, en su habilidad como jinetes y como pistoleros, en su indiferencia por la muerte e, incluso, en sus propios finales, asesinados por las balas traicioneras de sus compañeros de fechorías.

Alazraki encuentra que en *Historia...* además de una función puramente estilística, la hipálage y el oxímoron definen la aproximación de Borges al tema de la infamia desde un enlace que no es lógico, sino imaginativo. “Lo imaginativo descansa más en el tono que en los hechos contados [...] Borges convierte la hipálage en técnica narrativa: infames disfrazados de héroes, fiesta de máscaras, carnaval de desplazamientos” (1983: 256).

En el cuento de Di Benedetto también se puede encontrar un “tono imaginativo” que se configura, en esta primera parte del tríptico, a partir de dos procedimientos. El primero es el ya mencionado uso de adverbios de posibilidad. El primer párrafo está repleto de ellos:

*Quizá* su barco que remontaba fatigosamente la ruta hacia el Atlántico Norte pudo rozar el trayecto inverso del que traía de regreso a Sarmiento, *¡quién sabe!* *Quizás* fondeó en los mares de alcohol de las tabernas en cualquier puerto donde más tarde deliraría Poe, y prescindió cansinamente de la aventura del oro que llamaba desde el Yukón. *Vaya a saberse si* escuchó el estallido de las balas y los sables del Norte contra el Sur, o sólo las mentas de lo ya ocurrido. *Acaso* supo de W. F. Cody; tal vez, si lo vio, fue desde los tablones del circo. *Resulta posible tolerar la idea* de que más se enteró de búfalos salvajes y de estoicos pieles rojas por lecturas y leyendas, cuando ya se había adentrado en las primeras estribaciones de la pampa y ensoñaba –y se atribuía– el West lejano del que se distrajo, hasta ignorarlo, entre sus pertrechos de desarraigado en el East (97, destacado nuestro).

El segundo recurso que toma de Borges es la enumeración. En el fragmento se enumeran posibilidades que amplían el horizonte imaginativo. De acuerdo a la cita, Ryan

O'Hara bien pudo haber hecho alguna de esas cosas, o todas, o ninguna. Incluso pudo haberlas protagonizado todas juntas desde sus "lecturas y leyendas", es decir, habilitadas por la literatura y la imaginación. Sumado a esto, el título del cuento potencia el rasgo imaginativo mediante el sintagma "rasgos de improbable erudición". Como en el prólogo a la edición de 1954, en el que Borges escribía que en esas páginas "se distrajo en falsear y tergiversar" historias ajenas, aquí la inclusión del adjetivo "improbable" califica -o descalifica- la supuesta "erudición" del texto, y funciona, junto con los adverbios de probabilidad, como recurso para abrir los caminos de la imaginación y propiciar los desplazamientos a los que alude Alazraki.

Siguiendo la misma línea, el siguiente desplazamiento se alcanza a partir de la alternancia de tiempos y nudos narrativos que se van proponiendo en los diferentes párrafos. Así, cada párrafo se sucede como una imagen en la que se configuran, alternándose, las historias de dos protagonistas. Por un lado, un narrador en tercera persona, con un discurso que intercala datos históricos de Estados Unidos y Argentina y narra el derrotero de Ryan O'Hara, como caudillo que exterminaba indios; por el otro, un narrador en primera que cuenta de manera fría y calculadora su experiencia en la caza de vizcachas.

El juego con el narrador propicia además la conexión por medio de la analogía: el salvajismo de Ryan O'Hara para con los indios, se replica en el de su sucesor con las vizcachas. Pero, a su vez la analogía no es lineal en el sentido de que se pueda leer una equiparación entre el abuelo O'Hara y el descendiente, por un lado, y los indios y las vizcachas, por el otro, sino que los cruza. El pasaje que describe los últimos días de Ryan narra que éste, desmontado y huyendo del enemigo, "encontró refugio en una cueva donde cohabitó con una lechuza intrigada y acaso una cautelosa serpiente" (98). En esa cita, replica el espacio y los seres a los que se había hecho mención un párrafo antes, justo con la

primera aparición del narrador en primera: “Las sensitivas vizcachas -presiento- ya están abandonando, una a una, esas seguras cavidades donde moran, hospitalarias, en promiscua convivencia con pájaros, lechuzas y algún ofidio friolento” (98). La cueva que fue el lugar de la muerte de O’Hara también lo será de las vizcachas, ambas especies, en diferentes tiempos convivirán durante sus últimos momentos con lechuzas y serpientes.

La analogía con los animales propicia una variante del “eterno retorno” que inquietaba y fascinaba a Borges. En “El tiempo circular” (1936) define los tres modos fundamentales del “Eterno Regreso”. Allí escribe que el tercer modo de “interpretar las eternas repeticiones” consiste en “la concepción de ciclos similares, no idénticos” (2011 v4: 176), se basa en “la conjetura de que todas las experiencias del hombre son (de algún modo) análogas” (2011 v4: 177). Di Benedetto construye una analogía entre hombres y animales según la cual ninguno de los dos términos que se asemejan puede considerarse como modelo del otro: tanto hombres como vizcachas ingresan en el ciclo que se repite en el tiempo: el destino no es algo exclusivo de los hombres, sino que abarca a todas las especies. De hecho, eso es lo que parece tematizar el segmento “Sargazos”, en el que el narrador conecta el destino migrante de las anguilas con el de su propio abuelo.

En el segundo segmento entonces, el paralelismo se establece entre una anguila, quien en principio narra en primera persona, y un escritor del siglo XX, que será quien luego tome el lugar del narrador. Incluso va un poco más allá y los lazos que vinculan al mundo animal y al humano se extienden también hacia lo espacial, hacia el ambiente. Diferentes entidades, lo animal, lo humano, lo geográfico, reciben un mismo tratamiento y son puestos en relación de manera tal que se promueve la confusión entre ellas. La analogía, que en el caso anterior había sido semántica, aquí se explota sintácticamente. Un ejemplo: “Sospecho o intuyo la inmensidad a la que estoy lanzada, sin saber los tramos, pero hacia ella voy, con

certeza predestinada” (101) El uso de la forma pronominal “ella” se repite indistintamente para nombrar diferentes animales o espacios. En la cita el pronombre “ella” hace referencia a la inmensidad oceánica, cuando comúnmente esperaríamos el adverbio “allí”, ya que está haciendo referencia a un espacio, no a un ser o una persona. Como se mencionó, la primera persona que en un principio podía asociarse a la voz de la anguila, hacia el final toma como referente la voz de un escritor del siglo XX, situado en América. Si bien se trata de un ser humano, de otro tiempo y que se ubica geográficamente en otro espacio -ya que la anguila había partido de Europa-, escritor y anguila se conectan desde su procedencia y por destinos asimilables. Las anguilas son europeas y viajan hacia las costas americanas para reproducirse, el escritor es descendiente de europeos y vive en América: “¡De Sicilia, como Diodoro, como Antonello de Mesina, como Luigi Pirandello...! Como mis abuelos viticultores y músicos anónimos... Y yo (en cierto modo, por lo que hace a la sangre inmigrante) que no tendré plaza en su Parnaso” (103). Además, las características del escritor son asimilables a las del propio Di Benedetto, quien era a su vez descendiente de italianos que se dedicaban al cultivo de la vid.<sup>93</sup> Esta configuración de un personaje que se confunde con el propio autor se conecta con el procedimiento de *mise en abyme*, a partir del cual las identidades se multiplican en un círculo infinito.

---

<sup>93</sup> En la entrevista con Joaquín Soler Serrano, del programa *A fondo*, transmitido por la televisión pública española el 17 de septiembre de 1978 -luego reproducida de forma escrita en *Escritos periodísticos*- Di Benedetto se refiere a sus abuelos sicilianos y a su vínculo, en cierta forma con los griegos. También al viaje que estos hicieron hacia América en busca de un destino: “Los abuelos, hasta donde yo conozco son de Italia, si Sicilia es Italia. De pequeños pueblos de montañas, si esos pequeños pueblos de montañas son Sicilia y Sicilia es Italia. Y parece que sí, que les sigo en todo, porque mi cuerpo se ha configurado en tal esas raíces. Mi sangre tiene esa temperatura. Mis manos me acompañarán siempre con su característica corta, y son anchas, de trabajador rural. Y parece que hay algo más lejos todavía, que me señalaron en alguna visita al pueblo natal de mis abuelos, algo que tiene que ver con los griegos, que también eran chiquitos, porque no todos eran preciosos como el Apolo, ni tan bien configurados como él: la tez. Y aún añadiré otras señas curiosas, por ejemplo, el nombre del pueblo: se llama Troyina, pequeña Troya, y está en una montaña que salpican las cenizas del Etna. Luego la familia siguió el camino de los emigrantes en busca de un destino, y se fueron de Europa a América” (2016: 514).

La principal función de la analogía en el “Tríptico...” es la apertura hacia lo imaginativo. Habilita desplazamientos entre personajes y ambientes. El dinamismo propuesto por la estructura de este tipo de cuadros, el ir y venir de la mirada hacia los diferentes planos, se replica en el cuento a partir de ese recurso. El Tríptico en su conjunto alcanza el rasgo de la simultaneidad -que como ya se mencionó es propio de las artes plásticas- a partir del juego con los tiempos: mediante la alternancia de imágenes que alternan a su vez el pasado, el presente e incluso el futuro. Lo particular es que, en la consecución de las anécdotas que narran los segmentos, es posible leer la progresión de ciertos hitos de la historia argentina, principalmente la que surge de la mirada de Sarmiento. El primer segmento presenta y contradice la lectura de un “desierto” que es necesario primero convertir en tal, mediante el exterminio de los “indios” que lo habitan. El segundo reactualiza las migraciones hacia ese territorio que era necesario “poblar”. El tercero se centra en cómo y quiénes se desea que habiten esas tierras y en quiénes efectivamente lo terminan haciendo.

La protagonista de “Conejos” tiene el don o la habilidad de recordar eventos futuros. A Florence Taylor constantemente la invaden pensamientos acerca de eventos que no han sucedido aún y que tampoco experimentará, ya que la distancia temporal es enorme. El presente de Florence es, en palabras del narrador, el del 1800 y tantos, y sus recuerdos incluyen, por ejemplo: “la imposible lectura de un libro de Robert Sheckley, Intocado por manos humanas (Ballantine Books Editor, USA, 1954. Florence se consulta: ‘¿Yo, uno de esos seres, en los bordes de la realidad?’” (107).<sup>94</sup> Esta pregunta acerca de la identidad se retomará en “Pintor o pintado” y se vincula, en ambos casos, con la interpenetración entre

---

<sup>94</sup> Sheckley es, junto con Kafka, uno de los escritores citados por Todorov para su reflexión final acerca de las nuevas formas que lo fantástico adopta en la literatura del siglo XX.

los diferentes planos de ficción: los personajes se disuelven, pierden consistencia en una constante superposición de perspectivas en la que tiempo y/o espacio se multiplican. El reconocerse como un ser en “el borde de la realidad” implica dos suposiciones: en principio, una reflexión metaliteraria porque el personaje de ficción se interroga por su identidad; en segundo término, el hecho de que el conocimiento respecto de la “realidad” lo descubra en un libro de ficción la acerca a las ficciones borgeanas en las que, como señala Blanchot, el libro es en principio el mundo, y el mundo se contiene en el libro (2003: 94). Pero -agrega Blanchot- “si el mundo es un libro, todo cuerpo es el mundo, y de esta inocente tautología resultan consecuencias formidables. Esto ante todo: que ya no hay un límite de referencia. El mundo y el libro devuelven eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas” [traducción nuestra] (2003: 94). Es mediante la presencia del libro, de la intertextualidad con otros textos literarios, con otras ficciones, que se disuelven los límites de referencia -espaciales y temporales, ficcionales e históricos-. La narración, al desestabilizar la referencia temporal -al inicio del segmento la acción se situaba en el 1800 y luego, a partir de las lecturas de textos de ciencia ficción, tal referencia se pierde- se constituye en una atmósfera que se percibe esencialmente extraña, fuera de tiempo.

Si en los dos segmentos anteriores el juego entre los tiempos se daba entre pasado y presente, en este caso, el viaje mental que propone la imaginación es hacia el futuro, hacia casi dos siglos más adelante. También comparte con las otras dos partes del tríptico la presencia de datos provenientes de otras ciencias, especialmente la biológica y la histórica: abunda en citas textuales de Darwin y de otros científicos, en las que se realizan comentarios acerca de la evolución de ciertas especies según el medio. E incluso, como en el anterior, aparece la mención al propio escritor como personaje. Así se lee hacia el final del cuento, cuando relata que en sus últimos años Miss Florence recuerda con melancolía

“aquella ilusión del hogar-granja que no se decidió a propulsar en el Club de Señoritas” (108) y recuerda una cita de Charles Darwin: “Gracias a las solteras es que todavía no se acabaron las chuletas de cordero en Inglaterra” (108). La cita es apócrifa y deriva de “un glosador de 1977” que “desentrañará los sucesivos componentes” de ese acertijo (108). El glosador, quien de acuerdo con los indicios sería el mismo Di Benedetto, anotó lo siguiente:

“Las solteras aman apasionadamente a los gatos. Éstos son enemigos de los ratones. Los ratones exterminan muchos abejorros (sus nidos). Tales insectos son casi los únicos polinizadores del trébol rojo: donde no haya abejorros no crecerá el trébol. Y del trébol dependen los rebaños de ovejas y las chuletas de cordero. Por lo tanto, donde abunden las solteras habrá muchos gatos, pocos ratones, cantidades de abejorros, buena cosecha de trébol, ovejas bien alimentadas y por último sabrosas y jugosas chuletas de cordero” (comillas del texto original, 108).

Más allá del humor de este pasaje, se trata evidentemente de la glosa de un fragmento de *El origen de las especies*. Específicamente de una sección que lleva el título “Complejas relaciones mutuas de plantas y animales en la lucha por la existencia”.<sup>95</sup> Otras dos

---

<sup>95</sup> En el libro de Darwin se lee lo siguiente: “Estoy tentado de dar un ejemplo más, que muestre cómo plantas y animales muy distantes en la escala de la naturaleza están unidas entre sí por un tejido de complejas relaciones. Más adelante tendré ocasión de mostrar que la planta exótica *Lobelia fulgens* nunca es visitada en mi jardín por los insectos, y que, por consiguiente, a causa de su peculiar estructura, jamás produce ni una semilla. Casi todas nuestras plantas orquídeas requieren absolutamente visitas de insectos que trasladen sus masas polínicas y de este modo las fecunden. He averiguado por experimentos que los abejorros son casi indispensables para la fecundación del pensamiento (*Viola tricolor*), pues otros himenópteros no visitan esta flor. También he encontrado que las visitas de los himenópteros son necesarias para la fecundación de algunas clases de trébol; por ejemplo, 20 cabezas de trébol blanco (*Trifolium repens*) produjeron 2.290 semillas, pero otras 20 cabezas resguardadas de los himenópteros no produjeron ni una. Además, 100 cabezas de trébol rojo (*T. pratense*) produjeron 2.700 semillas, pero el mismo número de cabezas resguardadas no produjo ni una sola semilla. Sólo los abejorros visitan el trébol rojo, pues los otros himenópteros no pueden alcanzar al néctar. Se ha indicado que las mariposas pueden fecundar los tréboles; pero dudo cómo podrían hacerlo en el caso del trébol rojo, pues su peso no es suficiente para deprimir los pétalos llamados alas. De aquí podemos deducir como sumamente probable que si todo el género de los abejorros llegase a extinguirse o a ser muy raro en Inglaterra, los pensamientos y el trébol rojo desaparecerían por completo. El número de abejorros en una comarca depende en gran medida del número de ratones de campo, que destruyen sus nidos, y el coronel Newman, que ha prestado mucha atención a la vida de los abejorros, cree que ‘más de dos terceras partes de ellos son destruidos así en toda Inglaterra’. Ahora bien: el número de ratones depende mucho, como todo el mundo sabe, del número de gatos, y el coronel Newman dice: ‘Junto, a las aldeas y poblaciones pequeñas he encontrado los nidos de abejorros en mayor número que en cualquier otra parte, lo que atribuyo al número de gatos que destruyen a los ratones.’ Por consiguiente, es completamente verosímil que la presencia de un felino

filiaciones borgeanas se pueden subrayar acá: en primer lugar, la apropiación de citas provenientes de otros libros en textos ficcionales. El ejemplo paradigmático es “Pierre Menard, autor del Quijote” (1940) cuento en el que se reproducen pasajes enteros de la novela de Cervantes. Di Benedetto, a diferencia de Borges, no reproduce textualmente el escrito de Darwin, sino que lo glosa. Pero esto es lo que habilita la segunda filiación al incluirse, nuevamente a la manera de Borges, como un personaje: el lector de Darwin, el glosador de 1977 no es otro que Di Benedetto. Se trata de procedimientos que, en definitiva, no hacen sino postular varias posibilidades y multiplicar los universos, nuevamente, potenciando el dispositivo de la invención.

Todas las citas se leen en consonancia directa con los deseos de la protagonista, Florence Taylor, de poblar la Patagonia salvaje de suaves y albos conejos. Su ideal es que los conejos habiten idílicas praderas -inexistentes, por otro lado-. Sin embargo, la ciencia del futuro anticipa que, bajo determinadas condiciones: “Los conejos, históricamente del género manso, para defenderse criaron garras, desarrollaron el tamaño y el filo de sus dientes y mudaron de pelambre, que tomó coloraciones tal vez simbólicamente color de sangre” (108-109). Y aquí entra en juego otro punto de conexión entre los segmentos, que es la acción transformadora del medio: en las tablas laterales, es decir, en “Vizcachas” y en “Conejos”, tanto humanos como animales se encuentran en contacto con el medio pampeano y sufren una transformación que los convierte en seres salvajes. A Ryan O’Hara se le despertó su instinto exterminador y su costado más cruel una vez que se asentó definitivamente en la Pampa; los conejos de Miss Florence están condenados a mutar y a criar garras y pelambre dura para adaptarse al medio hostil. Conejos que, por otro lado y

---

muy abundante en una comarca pueda determinar, mediante la intervención primero de los ratones y luego de los himenópteros, la frecuencia de ciertas flores en aquella comarca” (1859: 62-63).

según esa descripción, están muy cercanos a las vizcachas -tal vez las mismas que el nieto de O'Hara exterminaría años después-. Tanto animales como humanos están condenados a experiencias similares y son parte de un ciclo y de un destino, de lo repetitivo y de lo inevitable: Ryan y las vizcachas, las anguilas y el abuelo italiano, los conejos y, nuevamente, las vizcachas. Todos ellos, a la manera de los trípticos -o de los polípticos- se presentan desde una perspectiva panorámica: son parte del ambiente, es el conjunto - personajes y ambiente/fondo- el que conforma la imagen total y completa.

### 3. “Pintor o pintado”

El otro cuento, “Pintor o pintado”, no propone una anécdota concreta, sino que se desarrolla a partir de un recorrido descriptivo que une diferentes personajes y artistas. Es en tal sentido una relación intermedial que incorpora de la plástica la capacidad de presentar imágenes detenidas en el tiempo. La narración parte de un hecho histórico verídico vinculado a una obra pictórica: el robo de la tabla “Los jueces íntegros” (1424-1432), pintada por los hermanos Van Eyck.

El procedimiento de asignarle distintos referentes a un mismo narrador se explota de manera más drástica en este relato y, conectado a esto, la referencia a las artes plásticas es aún mayor. El texto forma parte de *Caballo en el salitral*, libro que recolecta una serie de relatos ya publicados en libros anteriores. “Pintor o pintado” es el último del libro y el único inédito hasta la publicación del volumen.

El punto de partida de la voz narradora se ubica espacial y temporalmente asociada a un hecho histórico concreto que es el robo del panel “Los jueces íntegros”. Se trata de una de las tablas que formaban parte del “Políptico de Gante”, obra de los pintores flamencos Huberto y Jan Van Eyck. Es el panel que queda abajo, en el extremo izquierdo del

Políptico. Fue robado en la noche del 10 al 11 de abril de 1934. Pero la narración no se queda en ese único plano, sino que las conexiones intermediales se ramifican e incorporan menciones literarias, tanto ficticias como biográficas. Así se puede observar en el siguiente párrafo, que conecta directamente este hecho histórico con el escritor Albert Camus, y la anécdota que éste imagina para una de sus novelas: “Permaneceré desconocido hasta que Camus, Albert, me intuya como el parroquiano que por unas botellas se lo vendió al Gorila, patrón del café México City, de Amsterdam” (1981: 211).

En este momento, las coordenadas históricas se cruzan con las ficticias y convierten al ladrón en un personaje de la novela *La caída*, de Albert Camus. El fragmento habilita una analogía con otro hecho verídico, ya que el cambio de la pintura por unas ginebras es similar al trueque de Giorgio Joyce, hijo de James Joyce, quien “por unas botellas de alcohol” vendió las cartas de su padre. Se alcanza un ir y venir entre datos pertenecientes a la historia -la historia del arte, la historia de la literatura- y experiencias -y personajes- de obras propias de tales ramas culturales.

Las imágenes del laberinto y del espejo -tan recurrentes a Borges- en este caso se alcanzan sin necesidad de que aparezcan los sustantivos que las nombran. Se trata de una variante, ya que aquí lo que no es posible es hallar un origen, una identidad: en el cuento en el que el narrador es “mera invención del novelista, Albert Camus” (211) se pregunta: “¿Cuán a menudo, en busca de su identidad, Camus, Albert, se habrá tropezado con Camus, el almacenero de Combray, ignorado por Swan y la condesa de Guermantes?” (211).

Se plantea una pregunta que pone en vínculo a Camus con la obra de Proust a partir del sintagma “en busca de su identidad” que recuerda al título de su más famosa novela, *En busca del tiempo perdido* (1917). Pero además conecta obras de ambos escritores, ya que “el almacenero” es uno de los personajes de *El extranjero* (1942). Solo que en este caso es

“el almacenero de Combray”, lugar donde transcurre la infancia del narrador de *En busca del tiempo perdido*. Swan y la condesa de Guermantes, personajes de Proust, se vinculan con el arte ya que Swan, ferviente admirador de la pintura, se enamora de Odette cuando cree ver en ella los rasgos de una mujer de Botticelli. La pregunta que se realiza el narrador cruza el nombre propio de un reconocido escritor -Albert Camus- con los personajes de la novela de otro -Proust-. Di Benedetto pone en evidencia las innumerables relaciones que se establecen en el arte. Expone, como señala Borges en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, que “un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria” (2011 v6: 192-193).

No sólo los libros y sus personajes, sino también las pinturas y los seres representados en éstas, participan de ese diálogo. Así, el siguiente referente al que designa el pronombre en primera persona es Giovanni Arnolfini, un personaje histórico que ha sido retratado en un cuadro en 1434 y que narra desde la fijeza de la pintura en la que ha sido representado.<sup>96</sup> Mediante el recurso de la ékfrasis, se describe otro cuadro de Jan Van Eyck. La particularidad es que quien está a cargo de esa descripción es el mismo protagonista del cuadro: Giovanni Arnolfini medita, ante la contemplación de la composición de la cual forma parte. Reflexiona acerca de temas como el ser y el aparentar, o lo oculto y lo visible:

---

<sup>96</sup> “Retrato del matrimonio Arnolfini”, es una obra maestra del pintor flamenco Van Eyck, que cuenta con miles de interpretaciones sobre su simbología, lo que la convierte en una de las piezas más enigmáticas de la historia del arte. Según teorías más recientes, los retratados son Giovanni di Arrigo Arnolfini y Giovanna Cenami. Recientemente se descubrió un documento oficial del matrimonio de Giovanni Arnolfini datado en 1447: trece años después de que fuese pintado el cuadro y seis años después de que muriese Jan Van Eyck. (Calvo Santos 2016).

“Soy Giovanni Arnolfini, [...] Mi espalda que no veo; su espalda que mi mujer no ve. El artista nos rehace en todo nuestro bulto; nos quiere integrales. Suspiro, sin aparentarlo, por la firmeza de mi integridad moral, por no ser el otro, el que expone su revés, el que yo mismo recelo de ser” (212-213).



Jan Van Eyck. 1434. *El matrimonio Arnolfini*.

Este cuadro se conecta con la tabla “Los jueces justos” o “Los jueces íntegros”, como se la llama en este cuento. De hecho, el cambio de adjetivo “justos” por “íntegros” no es inocente. Su importancia se observa porque no solo se repite en la oración del comienzo del cuento -“ya el panel “Los jueces íntegros” no integra el retablo”- sino que vuelve a aparecer en la cita anterior. Giovanni Arnolfini habla de mantener su integridad y de “no ser el otro, el que expone su revés” haciendo referencia a la imagen reflejada en el espejo donde se “repite, consideradas desde atrás, las dos figuras que el pintor tiene adelante” (212). El adjetivo “íntegro”, aplicado a los jueces y replicado aquí, sugiere la vinculación entre las

partes y el todo: un políptico es una obra conformada por varias partes, la ausencia de una de sus tablas lo único que hace es resaltar su falta. Pero aquí chocan el afán del artista por representarlos íntegramente y la compleja realidad que ponen en juego las apariencias y sus trasfondos, es decir, lo que Giovanni expone ante el artista y lo que él mismo recela de ser. El juego de las apariencias, de los espejos, el ser y el parecer, el autor como personaje, son todos recursos que se observan en las pinturas de Jan Van Eyck.<sup>97</sup>

El relato de Di Benedetto trabaja con las imágenes de las pinturas mediante una reelaboración del recurso de la écfrasis. En 1955, Leo Spitzer reelaboró el concepto de *ekphrasis*: “The poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which descriptions implies, in the words of Théophile Gautier, ‘une transposition d’art’, the reproduction through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d’art* (‘ut pictura poesis’)” (citado por Scholz 2007: 289).<sup>98</sup> La descripción de las piezas artísticas se realiza desde los mismos personajes que la conforman y, por lo tanto, no es una mirada que recorre las obras, sino que son múltiples miradas que parten desde las propias piezas artísticas. Así, el siguiente referente en el que se instala la voz narradora será un personaje de otra pintura. Se trata de un balletero que aparece en una cacería real: “Bien azul mi gorro, semejante la montera, solidaria en el reparo de mis sudores. Redonda mi barba, corta y cana, como será la de Hemingway” (213). Lo interesante aquí, además de la mención a Hemingway, es que el siguiente referente que toma la primera persona es el propio pintor, Lucas Cranach. Sus características físicas, según se observa en su autorretrato, coinciden a su vez con las del balletero representado en las escenas de cacería: un hombre mayor, de

---

<sup>97</sup> Tal vez resulta más conocido el nombre de Diego Velázquez, quien fue influenciado por el pintor flamenco y cuya huella vemos tanto en “Las Meninas” como en “La Venus del espejo”. En ambos cuadros confluyen varios puntos de vista superpuestos y los espejos juegan un rol central.

<sup>98</sup> [La descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica, cuyas descripciones implican, en palabras de Théophile Gautier, ‘une transposition d’art’, la reproducción por medio de palabras, de objetos de arte sensiblemente perceptibles (‘ut pictura poesis’)] [traducción nuestra].

barba blanca y gesto serio. Tal vez una nueva forma de que ficción y realidad se fusionen, apareciendo el autor no ya en un espejo, sino multiplicado en diferentes partes de la obra.



Lucas the Elder Cranach. [sin fecha]. *Autorretrato*.

Dos obras más del mismo autor son mencionadas en el cuento y funcionan como lazo por el que va discurriendo la historia. La primera es “La fuente de juventud”, obra que pinta Cranach, como señala, “en los lindes de mis 57, he compuesto ‘La fuente de juventud’, provocado por mi instinto mordaz, acaso por mi propia sed de lo que nombra el tema con el que juego”.<sup>99</sup> Es decir, obra que juega, a partir del mito de la eterna juventud, con alterar los efectos directos que el tiempo ejerce sobre los cuerpos.

---

<sup>99</sup> Cercana a la edad que el propio Di Benedetto tenía al momento de escribir este cuento.



Lucas the Elder Cranach. [sin fecha]. *La fuente de la juventud*.

La otra es la “Ninfa de la fuente”, y, a diferencia del cuadro anterior, el cuerpo aquí es “modelado en plenitud, edad de sazón” (215). Se conecta directamente con el siguiente pintor que tomará la primera persona, Diego Velázquez, quien explica y describe su “Venus del espejo” y que se relaciona con “La ninfa de la fuente” ya que es “anverso de la suya, reverso de la que yo pinté” (215-216). La pintura de Velázquez funciona desde esta lectura como reflejo de la de Cranach.<sup>100</sup> De esta forma, el relato va construyendo, con conexiones en *zigzag* entre obras y artistas, cambios de tiempo en complejidades no lineales, con roces entre tiempos y obras heterogéneas. Las conexiones no son solo a nivel ficcional o artístico, sino que también lo son a nivel histórico: las obras y los artistas tienen puntos de contacto ya que los mismos pintores pasan a ser, en ciertos casos, parte de sus cuadros.

<sup>100</sup> Lo más llamativo de este cuadro es el espejo que sostiene Cupido, pues permite ver el rostro de Venus. Aunque es una imagen borrosa, su mirada se dirige directamente hacia el espectador. Con ello, Velázquez logra poner en cuestión la naturaleza de la representación, pues experimenta con las posibilidades que le entrega la pintura. De esta manera, se plantea la pregunta ¿es el espectador el que observa o la obra lo interpela a él? (Arancibia Durán).



Lucas the Elder Cranach. 1518. *Ninfa de la fuente*.



Diego Velázquez. 1650. *Venus del espejo*.

Así lo explica el narrador hacia el final del cuento, antes de volver temporalmente hacia la noche del robo de la tabla, unos momentos antes de efectuarlo: “Estar es acto de representación. [...] me recorro en otros; soy uno y soy otros. Pintor o pintado. La mirada al vacío, de memoria colectora y selectiva, me da tránsito en los que pude haber sido, fui o, de esta manera, soy” (217).

La mirada construye lo que Didi Huberman llama una “apertura de la historia, una complejización saludable de sus modelos de tiempo” a partir de una especie de montaje

anacrónico de imágenes que superponen tiempos y enriquecen la historia (2015: 62). Pero, fundamentalmente, se trata de una mirada que como señalaba Borges en su ensayo “La encrucijada de Berkeley”, vuelve “humo las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo” (2011 v1: 159-160). El paso por las diferentes obras y personajes constituye y diluye las identidades del narrador, se establece un juego en el que el constante reemplazo de uno por otro funde todas las categorías en una vaga zona en la que no hay tiempo ni espacio y en donde se hace evidente el artificio. Es allí donde se asienta el universo del relato, precisamente en el terreno del arte.

Resumiendo, las conexiones intermediales de estos cuentos se alcanzan por medio del empleo de tres recursos evidentes: la estructura que sigue la de los cuadros -en el caso del “Tríptico...”- la utilización de una variante de la écfrasis, cuyo punto de vista parte desde los mismos personajes retratados -en el caso de “Pintor o pintado”- y la mención de artistas plásticos con las correspondientes interpretaciones de los movimientos plásticos que estos llevaron adelante -“Málaga Paloma” y “Pintor o pintado”-.

En los tres casos, el vínculo intermedial que habilita el diálogo con las obras literarias y autores se conecta con un uso particular de las coordenadas propuestas por el lenguaje: los deícticos, los pronombres, los nombres propios, no son fijos, se intercambian y alternan sus referentes de manera indistinta. A la vez que se problematiza el vínculo con la historia desde la construcción de complejidades no lineales de las coordenadas de espacio y tiempo, se promueven vínculos intertextuales -e intermediales- mediante la presencia simultánea de discursos propios de distintas áreas: científica, filosófica, histórica y, fundamentalmente, literaria. Todo lo anterior diseña o configura ficciones en las que los mundos posibles se apoyan -en parte- en las realidades de otros textos -ficionales o no- y promueven así, al incorporarlos a la trama, de manera indistinta, sin clasificación, un efecto de refracción al

infinito. Toda la inclusión de referencias -nombres propios de personajes históricos, reproducción de títulos libros, citas textuales de libros de ficción o científicos- se da en un mismo plano y con ellas se promueve, a la manera de Borges, más que “la irrealidad de la literatura, la irrealidad de la realidad” (Jitrik). De esta forma Di Benedetto configura la posibilidad de construir mundos en los que, gracias a la disolución de los lazos con coordenadas temporales y espaciales, la única norma que los rige y mediante la cual operan es la capacidad de fingir, de engañar. Esta capacidad, oculta en toda ficción, es promovida a través del uso particular de las referencias intertextuales e intermediales que se detalló anteriormente. Mediante una red dinámica y libre de jerarquías, dichas referencias establecen un nuevo tipo de “coordenadas intertextuales” que conectan los diferentes elementos a una única unidad abarcadora: la literatura. Es allí, en esa red de relaciones intertextuales que se construye y, principalmente, en la subordinación de los elementos de la realidad a la ficción, que se encuentra lo fantástico de estos cuentos.

## 8. FANTÁSTICO DE TESIS. VIOLENCIA Y FANTÁSTICO

Es característico de la narrativa de Antonio Di Benedetto que lo fantástico, sus formas, se manifieste asociado a la presencia de lo siniestro, de lo opresivo y, simultáneamente, de lo violento. Específicamente nos referimos a aquellos cuentos en los que lo fantástico se da inseparable de “lo monstruoso” -en el sentido de lo contrario al orden de la naturaleza- y trae aparejado una serie de ejes temáticos indiscutiblemente violentos: sangre, muertes, desmembramientos. No se trata de un caso aislado: la crítica argentina ha remarcado muchas veces la relación de la tradición literaria del país con la violencia. David Viñas, en *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, propuso la hipótesis de que existen dos líneas de la literatura nacional, una de las cuales emergió con la violación representada en *El matadero* de Esteban Echeverría y en *Amalia* de José Mármol, y que fue mutando a lo largo del tiempo: “Desde la vertiente del *don* la literatura argentina exhibe tres “manchas temáticas” fundamentales: violación (1840), conquista (1880) e invasión (1890); desde la perspectiva de los *prontuarios*, esos núcleos -en lo esencial- van enhebrando la persecución (1870), el fracaso (1930) y la represión (1976)” (1996: 220).

En una dirección similar, Ricardo Piglia, en *La Argentina en pedazos* (1993), suma a los anteriores ejemplos la página inicial de *Facundo*, donde Sarmiento relata que antes de abandonar su patria, con el cuerpo marcado por los golpes de la barbarie, deja a su vez la marca de su letra mediante una inscripción con carbón en los baños de zonda (1993: 3). El doble origen que proponen “El matadero” y *Facundo*, señala una misma escena de violencia contada dos veces. En este capítulo nos centraremos en dar cuenta de qué manera el dispositivo de la violencia se manifiesta en la narrativa de Di Benedetto como un eje

temático que se vincula principalmente con el tópico de la “invasión”, pero además con ciertas nociones de la doctrina del “Eterno Retorno” interpretada por Borges.<sup>101</sup>

El estilo lacónico, el lenguaje medido y escueto chocan con la presencia de “manchas temáticas” (Viñas 1996: 220) que emergen, a raíz del contraste, con mayor ímpetu. *Mundo animal* está plagado de esos ejemplos. La mayoría de las veces son consecuencia o corolario de algún tipo de invasión: la sangre que aparece en “Mariposas” o en “Amigo enemigo” es resultado de la expulsión -del cuerpo, en el primero; de la habitación, en el segundo- de los seres invasores -mariposas, pericote respectivamente-.

La invasión habilita una tensión, una oscilación entre lo familiar y lo extraño. Di Benedetto simboliza esa tensión mediante la intervención de lo animal en el territorio de lo humano y/o lo racional y, en su desarrollo, el resultado de tales vínculos es muchas veces violento.<sup>102</sup> Proponemos, finalmente, leer esta serie de cuentos que gira en torno al tema de la invasión alineada con los relatos de la literatura argentina que, desde el primer peronismo, tomaron como lugar común el tema de la casa invadida u ocupada.<sup>103</sup>

### 1. “En rojo de culpa”: los pensamientos pictóricos y la falacia de la *dignitas* humana

“En rojo de culpa” es el noveno cuento de *Mundo animal*, pero ya había aparecido mencionado en las páginas introductorias de ese libro. Se trata, como se desarrolló en la

---

<sup>101</sup> La que contempla la visión del tiempo como serie cíclica, como eternas repeticiones, como *regresus in infinitum*. (Ver al respecto la cita de “El tiempo circular” que se introdujo en el capítulo anterior, a propósito del cuento “Tríptico zoo botánico...”, página 177).

<sup>102</sup> Resulta necesario señalar que la irrupción de elementos extraños en el espacio de lo familiar no se reduce únicamente a la presencia de lo animal. En la novela *El silenciero*, la invasión de lo extraño está representada por el ingreso de ruido exterior a la casa del protagonista.

<sup>103</sup> Javier de Navascués dedica un capítulo de su libro *Alpargatas contra libros* a los textos de escritores argentinos que desarrollaron el tema de la invasión. Allí refiere que “Casa tomada”, cuento que se leyó en sus días como una representación simbólica del peronismo, “fue decodificado como la irrupción de la masa peronista en la vida rutinaria de la burguesía argentina” (2017: 149).

primera sección de esta tesis, del cuento con el que Di Benedetto establece explícitamente su conexión con Borges y al que le dedica mayor atención en ese comienzo. Cuando en su “explicación” inicial reflexiona acerca de la temática del relato, el autor utiliza ciertas metáforas entre las que se destaca una muy sugerente y que se perfila dentro de la línea de pensamiento de la tradición literaria que recién mencionamos. Allí se lee lo siguiente: “nos lanzamos ciegamente, como toros enardecidos, contra la propia culpa. A veces, ella nos devora” (7). Esta imagen propuesta en la justificación nos recuerda “El matadero” de Esteban Echeverría y la anécdota del toro desbocado y, en tal sentido, dialoga con un texto clave dentro de la tradición de la violencia en la literatura argentina. La reflexión continúa, y más adelante fundamenta la insistencia en la violencia de “En rojo de culpa” de la siguiente manera:

Todas estas ideas están representadas en el cuento, que, como rúbrica, lleva este alegato del hombre culpa: “... mi carne caliente, derrotada e inculpable”. Él es culpable, culpable de tantas cosas y, más que nada, de haberse aliado con el delito, de venderse impudicamente a las fuerzas ciegas e irresponsables; y aun sabiendo todo esto, en el momento de su caída final, se dice inculpable.

El horror parecerá gratuito. No lo es. Lo exige una finalidad: impresionar fuertemente, porque se trata de un cuento moralista y pretende dejar una huella constante en el lector (7-8).

Resulta evidente que la diferencia central en la metáfora del toro es que Di Benedetto reconoce en ella la propia animalidad de los hombres. Mediante la representación de lo animal despoja al ser humano de su máscara de “civilidad”.

Los animales elegidos para coprotagonizar “En rojo de culpa” son ratones. Otros roedores aparecen en dos textos del autor: el pericote en “Amigo enemigo” y las ratas en “Hombre invadido”. En el caso del relato que vamos a abordar, la trama gira en torno a un personaje narrador, un hombre del que no se dan demasiados datos más allá de que tiene hijos que estudian y una mujer a quien le paga los sacos de piel. Éste cuenta que su trabajo

consiste en ser “la culpa comprada” de los ratones. Estos roedores le pagan ya que ellos: “Se consideran inculpables y quieren tener en quien descargar la culpa que los hombres les adjudican” (48).<sup>104</sup> Entre las culpas de los ratones que él debe asumir, se destaca la siguiente: una mujer, cuyo hogar fue invadido por los roedores muere de la impresión cuando se encuentra con dos de ellos -uno en el frasco de jalea y el otro, que en principio había confundido con una rosa roja, destrozado por el gato de la casa-. Luego de esto también mueren los hijos de la mujer debido a que los roedores habían traído consigo la peste bubónica. Todas estas muertes, la de la madre y la de los niños, derivan de la invasión de los ratones: la madre, de corazón débil, porque sufre un infarto; los niños por la enfermedad que transmiten las pulgas que habitan en esos animales.

Ante la desaparición violenta y abrupta de su familia, el viudo responde a su vez mediante la violencia:

No esperó, no, a los fumigadores de Salubridad. Instantáneo, con un arrebato como el de la muerte sobre sus hijos, el hombre de luto, armado de hacha, pico, un garrote, un cuchillo, escarbó, demolió, en busca de madrigueras, sacando a la luz los animalejos de su catástrofe, y estrellándolos en rojo implacable. Y la casa siniestra tuvo por una vez, efímero, un jardín de abundantes rosas rojas (50).

El hecho de que los ratones sientan una emoción como la culpa los acerca a la especie humana al manifestar un sentimiento que no es otra cosa que una construcción cultural: se trata de una experiencia disfórica que deriva de romper alguna de las reglas establecidas socialmente. A su vez, la reacción del viudo, su deseo de venganza y su explosión violenta lo acercan a lo instintivo, a lo animal. En su arrebato, en su desborde que lo lleva a escarbar

---

<sup>104</sup> Las citas correspondientes a “En rojo de culpa” y “A vuestra elección” pertenecen a la edición de 1953, a excepción de cuando hagamos referencia a las modificaciones sufridas en la segunda edición. En tales casos se indicará el año de la segunda edición seguido del número de página correspondiente.

y a reventar contra el cemento a los ratones que atrapa, está rompiendo a su vez con las normas del decoro y la civilidad.

Yelin explica que la creación literaria desde un punto de vista animal no supone -como cabría esperar- un abandono de la animalidad en busca de la humanidad, sino más bien la imagen del momento en que el hablante se descubre a sí mismo como una realidad heterogénea (2015: 93). El hombre es “una criatura híbrida e incluso monstruosa que contiene pequeños fragmentos y restos de otros animales [...] destellos instintivos primitivos cubiertos por un comportamiento civilizado” (2015: 93). Esto se observa en el cuento, donde la intromisión de lo animal por medio de la invasión del espacio doméstico no solo deviene en una tragedia familiar, sino que además despierta los instintos dormidos y hace aflorar el costado oculto de los hombres, próximo a lo brutal y a lo monstruoso.

Si bien no se precisan fechas, aparecen en el relato unos pocos datos que permiten ubicar temporalmente la acción. Para introducir la tragedia familiar, el narrador afirma que “Las guerras necesitan el asesinato de Francisco José para descargarse” (49), haciendo referencia al magnicidio que sería el detonante de la Primera Guerra Mundial. Más allá de que el asesinado en este atentado no fue precisamente Francisco José, sino su sobrino y heredero de la corona austro húngara, el archiduque Francisco Fernando, la alusión a este hecho habilita a situar la narración después de esta contienda bélica. Por otro lado, la muerte de los niños a raíz de la peste propagada por las pulgas de los ratones, recuerda algunos textos del naturalismo argentino de fines del siglo XIX, en los que los escritores, preocupados por el masivo crecimiento de la población inmigrante europea que a sus ojos representaba una creciente invasión extranjera, tematizaban acerca de las enfermedades contagiosas y/o hereditarias y sus efectos en los cuerpos, a fin de instruir y advertir sobre las consecuencias de los contactos con estos nuevos grupos sociales. Di Benedetto, en

cierto punto, se inscribe en esta tradición al utilizar las descripciones detalladas y casi tremendistas para dejar su mensaje en el cuento que él califica de moralista: “El caso clínico funciona como la matriz estructural y diseña la cadena narrativa del texto naturalista: etiología (origen genético del mal), diagnóstico (mostración y descripción del caso) y pronóstico (las consecuencias últimas de la evolución progresiva de lo patológico)” (Berg 2007).

La diferencia central es que, de los efectos de la enfermedad solo se menciona la muerte, por lo que puede pensarse que no es ése el tema sobre el que se quiere instruir al lector. Además, como es propio de las narraciones del mendocino, las reflexiones siempre apuntan hacia un plano más bien existencial: el origen y el destino de las desgracias no está en un grupo humano específico, es decir, no se debe al hacinamiento que puede ser causado por vivir en malas condiciones, sino que se encuentra en la naturaleza misma de los hombres. Es por esto que las descripciones que están mayormente cargadas de violencia y sangre son las que atañen al ataque de los ratones hacia el narrador. Se puede leer en tal sentido una nueva correspondencia con la obra de Kafka: los textos en los que prima lo animal se fundan en “una ontología de la falta del ser” (Yelin 2015: 206). Se trata de relatos que no presentan “un ser superior” o “más real” que opere como fundamento de los seres en su conjunto (2015: 206). A su vez se vincula con la doctrina del Eterno Retorno en tanto que se encuadra dentro de la ética inhumana de Nietzsche. Según esta última, se vehiculiza una ambición, transformada en exhortación: rebasar los límites del hombre y conducirlo hacia su post-historia (Ludueña 2015: 53). En este sentido es que cumple un rol central el develamiento de la “animalidad” constitutiva de lo humano. En el texto de Di Benedetto, el hombre que narra pareciera incluso estar en un escalón inferior a los ratones dado que es quien debe realizar el trabajo más infame: hacerse cargo de sus culpas. La agresión que

recibe por parte de los roedores se relata en principio como una revolución sádica que simultáneamente se puede asimilar con la invasión, violenta y destructiva. El vínculo entre los términos “revolución” e “invasión” -el primero explícito: “se han cebado en mí para anularme, expeditivos como una revolución triunfante” (51); el segundo implícito, a partir del ingreso de los ratones al cuerpo del narrador-, propone necesariamente una reflexión en la que la anécdota transgrede los límites de lo individual. Nuevamente, como en los textos naturalistas, el detalle de un caso es instructivo para toda la sociedad. En el relato de Di Benedetto, el temor a lo monstruoso no se limita a un grupo social específico porque no es posible ubicar al narrador dentro de ninguna categoría. Si bien se trata de un hombre, el relato desapegado e incluso parco de su propia tragedia hacen de él un ser prácticamente “insustancial” (Yelin 2015: 207). Los personajes de Di Benedetto, al igual que las criaturas kafkianas, impugnan a la especie como distribuidora de identidades y esto puede atribuirse a un tipo de trabajo artístico que sustituye los conceptos y los símbolos -mediante los cuales se configura el mundo abstracto de la literatura-, por imágenes transfiguradoras - “pensamiento pictórico”- que captan una infinita pluralidad de verdades singulares (2015: 207).<sup>105</sup>

Además, desde la perspectiva de la invasión y de la enfermedad se detecta una fuerte intertextualidad con la temática de *La peste* de Camus.<sup>106</sup> Las coincidencias con la novela del escritor franco argelino son bien directas y explícitas ya que, por un lado, la muerte de

---

<sup>105</sup> Yelin explica que a este tipo de experiencia del mundo Nietzsche le ha dado el nombre de “pensamiento pictórico”: “según Nietzsche tal pensamiento está estrechamente vinculado con la imaginación, los sueños y la fantasía” (2015: 207).

<sup>106</sup> Las conexiones con esta novela se observan como un tema recurrente debido a que el vínculo también se puede establecer, como se mencionó, con “Amigo enemigo” y la invasión del pericote, y también se verá en uno de los cuentos de *Absurdos* que lleva el nombre de “Hombre invadido”.

los niños es causada por la peste que traen los ratones y, por el otro, antes de este suceso el narrador repite varias veces la palabra “absurdo”.

El concepto del “absurdo” se propone como una parte inseparable de la condición humana. Surge de la exigencia de claridad y trascendencia, por un lado, y de un mundo que no ofrece nada, por el otro. Tal es el destino de los seres humanos: habitan un mundo que es indiferente a los sufrimientos y que desatiende los reproches. A juicio de Camus, hay tres posibles respuestas filosóficas a esta situación. Dos de ellas las condena como evasiones, y la otra la presenta como una solución adecuada. Al seguir la lectura del texto de Di Benedetto se puede detectar que están representadas las tres respuestas filosóficas, las dos primeras por los ratones, la última por el narrador.

Así, la primera opción -que para Camus es la segunda-, la solución religiosa de postular un mundo trascendente de consuelo y significado más allá del “absurdo” -opción que Camus califica como “suicidio filosófico” señalándola como evasiva y fraudulenta- es tematizada por el narrador de “En rojo de culpa”, quien la propone como solución que los ratones rechazan:

Es absurdo. Cuando cometen una canallada y hasta se asustan de haberla cometido, por temor a las represalias humanas, no me exponen como culpable ante mis congéneres. No me presentan y dicen: ‘Somos inocentes. La culpa es de Caín. Descargad en él vuestra razonable furia’. No. Tampoco les sirvo para alegato alguno ante un orden superior (48).

Los ratones optan, en cambio, por el suicidio físico, la primera solución postulada por Camus -quien la califica de cobarde, ya que considera que la renuncia a la vida no es una verdadera rebelión-. Luego de la tragedia familiar, los ratones se vuelven contra “su culpa”, es decir, contra el narrador. Lo eligen para ser el destinatario de su propio suicidio

introduciéndose violentamente en su cuerpo, invadiéndolo, obligándolo a que los devore y extinga así, involuntariamente, sus vidas.

La tercera opción -en opinión de Camus, la única solución auténtica y válida- es simplemente aceptar el absurdo, o mejor aún abrazarlo y seguir viviendo. Puesto que el absurdo, a su juicio, es una característica inevitable, de hecho, definitoria de la condición humana, la única respuesta adecuada a ella es una aceptación plena, inflexible y valiente. La vida, dice, “se puede vivir mejor si no tiene sentido”. Esta es la opción del narrador. Con la aceptación del horror de su vida, desfigurado por las mordidas de los ratones que lo han dejado sin nariz, ni labios, con restos de orejas, aparece también la iluminación y por fin puede ver con claridad el misterio de la existencia:

Abro los ojos, abro los ojos y veo más claro, con un horror frío que no puedo superar, que me seduce. Horror de mí mismo y de verlos y de ver lo que a mí viene. Verlos muertos, enfriándose, mientras mi sangre se coagula. Verlos muertos, enfriándose, y las pulgas transmisoras del mal que los abandonan al sentirlos fríos y que vienen, una a una, a mi carne caliente, derrotada e inculpable (52).

La escena final se propone a la manera de los pensamientos pictóricos nietzschianos: un ser que ha perdido cualquier rastro de su propia humanidad y que experimenta un “horror de [sí] mismo” que lo seduce y lo hipnotiza. La imagen ofrece de esta forma “dejar al descubierto las falacias que sostienen la *dignitas* humana” (Yelin 2015: 208) y, en tal sentido, hacer visible la representación del retorno hacia lo animal.

La invasión es el primer paso hacia el reencuentro entre especies: se da mediante el cruce entre lo humano -aparentemente civilizado y racional- y lo animal -asociado a lo irracional y muchas veces a lo cruel-. Tal cruce no es gratuito: al aflorar lo oculto, lo oprimido, lo brutal de los hombres y dejar caer las máscaras de la civilidad se cuestiona la

existencia. Lo fantástico, entonces, se hibrida con el relato de tesis en una variante particular y propia de esta nueva etapa en la narrativa de Di Benedetto.

## 2. “Sospechas de perfección”: el eterno retorno del despotismo

El otro cuento de *Mundo animal* que se inscribe dentro del eje de invasión y violencia es “A vuestra elección”, título que desaparece en la segunda edición para ser reemplazado por “Sospechas de perfección”. Se ubica dentro de los relatos más extensos del libro y se estructura, como casi todos, en diferentes apartados. A lo largo del cuento se describen dos sociedades contrapuestas: la primera, de la que forma parte el narrador protagonista y en la que será condenado a muerte -sin efecto total sobre su persona, ya que quedarán solo sus huesos, pero seguirá vivo y en tal sentido proponiendo un nuevo desmantelamiento de la *dignitas* humana- y la segunda, extranjera y utópica, en la que el mismo protagonista se construirá como “invasor” de la primera.

La anécdota con la que el narrador comienza el relato es la siguiente: se trata de un vendedor de libros que, con fines exclusivamente comerciales -que prevalezca su negocio-, enseña a leer a una población analfabeta. La sociedad que describe es conducida por un Estado y una Ley tiranos en donde “la mentira es una de sus formas de expresión normales” y donde se manejan siguiendo un extremo apego a las costumbres, aunque estas no tengan demasiado sentido: “-Es la costumbre -me explicó, por si yo no estaba satisfecho con sus palabras anteriores.-¡Ah, sí! Claro -declaré a mi vez, respetuoso del respeto a las costumbres” (64-65).

En el libro *La “barbarie” en la narrativa argentina del siglo XIX*, María Rosa Lojo revisa la hipótesis de la “víctima expiatoria” de René Girard y la relaciona con su análisis sobre *El matadero*. Explica que el sacrificio colectivo de la víctima expiatoria es

fundamental en la fundación y el mantenimiento de un determinado orden cultural, además, dicha víctima tiene las características de no ser del todo ajena al grupo social, pero tampoco asimilable a él por completo (1994: 118). Ese es el caso del narrador de “A vuestra elección”, quien si bien pertenece a ese país donde es condenado, en principio se describe a sí mismo como un extranjero justamente por desconocer las costumbres, por no conducirse de la misma manera que el resto. Nuevamente se detectan aquí vínculos con Camus, en este caso con la novela *El extranjero* (1942). El narrador de Di Benedetto es una especie de Meursault, indiferente a la realidad por resultarle absurda e inabordable, que se ha convertido en un extranjero dentro de lo que sería su propio entorno. Comparte con el protagonista de la novela de Camus la indiferencia, la pasividad y el escepticismo frente a todo, incluso frente a su propia condena. Es un apático de la existencia y aún de su propia muerte. Si bien lo condenan por ir contra el orden cultural ya que en una sociedad analfabeta enseña a leer, no se puede hablar del personaje como de un revolucionario consciente debido a que sus motivos son estrictamente comerciales y mercantiles: “-Si bien yo nací aquí y pasé mi infancia, al volver, sin sentirme superior a los demás -o al menos sin hacer ostentación alguna de superioridad- realicé algo que, si en esencia era interesado, como toda venta de un objeto, aunque sea un libro, era también algo bueno y necesario: enseñar a leer” (2009: 80).

Su delito es movilizar un cambio social fundamental en la estructura de poder a partir de la enseñanza de la lectura, pero la ironía radica en que lo hace ajeno a convicciones ideológicas. De hecho, afirma que no enseña a escribir solo porque no vende papel y lapicera, sino libros, reafirmando así sus intereses puramente comerciales. Se trata de una sociedad analfabeta que, paradójicamente se atiene ciegamente a lo que dictaminan las leyes prescritas en el “Código”. El uso de mayúscula en el sustantivo le otorga la categoría

de documento oficial y, por lo tanto, escrito. Esta situación es representada de forma irónica, resaltando el absurdo de todo el sistema de castigo. Afloran en este momento las descripciones que acercan la narración a la estética de los sueños e, incluso, a la pesadilla. El tribunal a cargo de la sentencia lo conforman un grupo de hombres “enmascarados y a caballo en bestias cubiertas de gualdrapas”, mientras que el sentenciado está de pie, con las manos atadas, turbado por el “hedor del estiércol”.<sup>107</sup> Toda la situación es abiertamente sobreactuada y el narrador lo percibe a raíz de ese intento de realzar el poder mediante los “disfraces de justicia”, por lo que aquello que debería atemorizarlo ni siquiera lo inquieta. De hecho, se encuentra interesado por el ritual que se organiza en torno a su ejecución.

En todo momento la individualidad del personaje protagonista es la única que se resalta; el resto aparece siempre en grupo, indiferenciados unos de otros, sin ningún tipo de singularización. Se construye la oposición “yo” (narrador) “otro” en la que lo extraño está siempre representado colectivamente y el “yo” está representado por lo individual y único: es un hombre, pero nada en él lo acerca a la especie humana. Su indiferencia y apatía lo convierten en (auto) excluido de su propio grupo. Es insustancial, sin lugar propio, como

---

<sup>107</sup> Puede pensarse aquí una genealogía con *El proceso*, de Kafka y “La lotería en Babilonia”, de Borges. En todos los casos se trata de textos en los que el Poder y la Ley como formas del orden social y político son aludidos de manera indirecta. A su vez se proponen como fuerzas omnipresentes que despojan al individuo de su libertad e incluso de su cuerpo. Todos ellos -tal como indica Blanco respecto de la narrativa de Borges- satirizan mediante “la postulación de realidades ideales [...] el orden indeseable de la sociedad conocida o cercana del lector” (2015: 2). Lo fantástico es el principal medio por el cual se enfatizan las tensiones vinculadas al orden de lo humano y de su organización social y política. Di Benedetto representa el orden burocrático desde una mirada sarcástica que golpea fundamentalmente a los protagonistas de sus ficciones. Diego de Zama y el protagonista de *El silenciero*, por nombrar algunos. En *Zama* la burocracia está ligada directamente con la espera de Diego -por un ascenso que nunca llegará- y se va acrecentando a medida que los trámites para comunicarse con el virrey y con las diferentes autoridades se vuelven cada vez más trabados y lentos. El acrecentamiento de los obstáculos administrativos es proporcional al desprendimiento de las facultades que al inicio de la novela se auto adjudicaba su protagonista: honra, caballerosidad, honor, nobleza, honestidad. Poco a poco, a medida que el sistema burocrático va tomando mayores dimensiones, van cayendo una a una las máscaras de la civilidad con las que Zama había construido su figura y su lugar en esa sociedad. Es la misma burocracia la que lo despoja de los rasgos que lo distinguen como individuo hasta confundirlo con los grupos a los que él mismo desprecia: “Me admitían ya como testigo. Puede que me consideraran semejante a un indígena ciego, o meramente un secuaz inferior y anulable” (2009: 257). Se va anulando toda capacidad humana para elegir con libertad hasta solo disponer de una: la capacidad de elegir entre la vida y la muerte.

las criaturas kafkianas que “son como un *habitus* o un modo de ser”, que “resisten a la violencia de lo personal y redimen a la especie de la sustancialización, la mantienen en el plano de la especialidad” (Yelin 2015: 207). A su vez, la despersonalización llega al punto tal que quienes están encargados de realizar la ejecución no son humanos, sino hormigas. Para introducir esta situación, el narrador realiza un juego de palabras similar al de otros cuentos, en el que el sentido figurado del lenguaje se vuelve concreto en la ficción: “El ajusticiamiento pudo ser vulgar; no lo fue, no sólo por el punto en que se suspendió, sino por la realidad, novedosa, por lo menos para mí, *del pelotón de ejecución. Era propiamente un pelotón: algo así como una pelota grande formada por millones de hormigas* (79, destacado nuestro).

El país de origen del narrador, es decir, el que lo condena a muerte por enseñar a leer, presenta una estructura de poder marcial. Así, el grupo de jueces encargados de emitir la condena, por estar montados y disfrazados, y la misma sentencia, ejecución por medio de un pelotón de fusilamiento, remiten a una justicia de tipo militar. En ambos casos se trata de imágenes transfiguradas, experiencias que producen “pensamiento pictórico” (Nietzsche) remarcando un estrecho vínculo con la imaginación y, simultáneamente, con el ridículo de toda la situación: los disfraces de los jueces, el hecho de que estén montados a caballo y de que los caballos pisoteen su mismo estiércol, que el pelotón sea un pelotón de hormigas carnívoras, que, por otro lado, no alcanzan a cumplir su cometido ya que no pueden devorar los huesos. Incluso se parodian los trámites y la inoperancia de los funcionarios para resolver situaciones que se salen de lo corriente y se mencionan los problemas económicos que todo el sistema burocrático acarrea. Así, el narrador relata los avatares que surgieron en virtud de llegar a concretar la ejecución que había quedado inconclusa por el pelotón de hormigas. En ese debate pierde su cargo el ministro de

Hacienda por oponerse a la decisión general y mayormente costosa de trasladar un “pelotón de una famélica ciudad del valle”. El narrador explica cuáles son las razones detrás de tanta movilización judicial y administrativa: “El ministro fue destituido, pues como resultaba razonable allí, ninguna razón económica podía oponerse a un gasto para defender a la sociedad de una persona como yo” (66).

Como se observa, muchos son los puntos de contacto con la literatura de Kafka: aparecen la representación del sistema de justicia y todo lo que ello acarrea -detención, interrogatorio, acusación, jerarquías, expedientes, jueces-. Todo lo anterior está inscripto en un ámbito que sigue la lógica onírica cercana a las pesadillas, pero siempre matizado por la mirada apática e indiferente del narrador. De esta forma, se trata de un texto que en apariencia se encuentra despojado de cualquier referente concreto, puede contextualizarse y permite entonces ser leído como “acto socialmente simbólico” en tanto que está inmerso en un “inconsciente político” y cultural determinado.<sup>108</sup>

### **8.2.1 La ley, lo militar y la venganza como retorno en “Sospechas de perfección”**

Los años en los que Di Benedetto escribió *Mundo animal* se corresponden con el primer gobierno peronista, que, como se sabe, generó sentimientos encontrados en el campo intelectual del momento. Más allá de las inclinaciones particulares, la revisión de las leyes penales de esa etapa da cuenta de que durante parte del gobierno de Perón fue difícil expresar ideas opositoras con total libertad. Al respecto, Eugenio Sarrabayrouse conjetura que la formación militar del mismo Perón pudo haberlo habilitado a que en esta etapa

---

<sup>108</sup> En *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Frederic Jameson señala que no existe nada que no sea social e histórico ya que todo es, en último análisis, político: “La afirmación de que existe un inconsciente político propone que emprendamos precisamente tal análisis final y exploremos los múltiples caminos que llevan al desenmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos” (1989: 18).

dirimiera los conflictos mediante la lógica “amigo enemigo” (2015: 135).<sup>109</sup> Esto, agrega, les impedía reconocer los logros alcanzados en otros planos como el social o el económico. Dicha situación parece no ser ajena al cuento, principalmente por el hecho de que todo el proceso judicial está fuertemente dirigido por sectores que obedecen y ejecutan de acuerdo con los lineamientos de una lógica militar. El vínculo entre lo militar y las leyes de estado fue tema de debate e incluyó un polémico proceso que desembocó en la reforma de la Constitución en 1949. Un año antes, en 1948, se había sancionado la ley 13.234, la cual si bien no era estrictamente una ley penal, contenía una serie de disposiciones que durante el primer gobierno peronista habilitaron la aplicación de la ley marcial con cierto fundamento legal, a diferencia de lo que había ocurrido anteriormente en la historia argentina:

La sanción de esta norma representó la concreción de las ideas que Perón ya había expuesto en esta materia, fruto de su experiencia como profesor de la Escuela Superior de Guerra en la década de 1930 y su estancia en Italia entre febrero de 1939 y fines de 1940, justo cuando había comenzado la Segunda Guerra Mundial. Sus conocimientos sobre la cuestión se encuentran resumidos en la conferencia que pronunció en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata el 10 de junio de 1944 bajo el título Significado de la Defensa Nacional desde el punto de vista militar. Allí, entre otras cuestiones explicó los conceptos de guerra total y nación en armas que luego fueron traducidos en la ley 13.234 (Sarrabayrouse 2015: 158).

Sarrabayrouse explica que esta ley desempeñó un papel fundamental en el sistema jurídico argentino y que fue aplicada en conflictos internos tanto por el primer peronismo como por los gobiernos que le siguieron.

En una entrevista que le realizó Günter Lorenz y que apareció publicada en el libro *Diálogo con América Latina*, Di Benedetto desliza su posición respecto de la política y puntualmente de la época del primer gobierno peronista. Si bien el diálogo entre el

---

<sup>109</sup> Ver capítulo “La creación como temática: coordenadas de la escritura de Di Benedetto”, sección “Nuestro patrimonio es el universo. ‘Amigo enemigo’: las fuentes literarias y el nacimiento del genio creador”, en la que se desarrolla el vínculo que el cuento “Amigo enemigo” establece con el concepto elaborado por Carl Schmitt.

intelectual alemán y el escritor mendocino se realizó en 1968, en cierto momento hace referencia al momento de composición de *Mundo animal*. Él mismo, como muchos opositores, consideraba que se trataba de una “dictadura” que impedía el libre pensamiento:

Durante la dictadura peronista, callejeábamos comentando en voz baja nuestros problemas, en esta época se amordazó y persiguió a la sociedad de escritores y al buen teatro, y al mismo tiempo el Estado respaldaba con poderosas sumas la vida musical. Nos preguntábamos qué causa podría haber tenido esa predilección, y descubrimos: la música en general no puede ser utilizada para la difusión de ideas (1972: 129).

Es evidente que en el cuento “Sospechas de perfección” no se aprecia una alusión explícita o directa; de hecho, en la misma entrevista más adelante afirma que “nada de política hay en página alguna de ese libro” (1972: 131). Como en los anteriores relatos, pareciera que apunta hacia una reflexión universal acerca del ser humano, sin situarse en una época precisa. De ahí que podría entenderse, como de hecho lo está, cercano a la temática kafkiana del poder y de la ley mencionada anteriormente. Sin embargo, también es cierto que esa temática está en este relato directamente vinculada a lo militar: es la ley ejercida desde un gobierno con características fundamentalmente militares. De ahí que sea posible conjeturar una alusión velada hacia la reforma constitucional y su implementación de determinadas tácticas militares, es decir, al vínculo entre las leyes y lo militar señalado por Sarrabayrouse.

Si bien Di Benedetto introduce la lógica yo/otro desde el comienzo, hacia el final del cuento los elementos que podían vincularse a uno de los bandos se trasladan hacia el otro, haciendo confusa la distinción inicial. Asimismo, esta similitud entre dos polos aparentemente opuestos se ha analizado en el texto de Echeverría: los comportamientos asociados a lo animal, la violencia, la irracionalidad que se asimilan a la “barbarie”, terminan siendo ejercidos a su vez por el joven unitario: “el joven unitario no muere

precisamente como un Sócrates civilizado y reflexivo, sino que se comporta de acuerdo con las pautas violentas del entorno en lugar de constituir su excepción” (Lojo 1994: 167).

En el cuento de Di Benedetto el narrador, ese personaje que es una especie de extranjero en su propio país, es un ser inteligente y se distingue del resto justamente por su cultura. Tiene la capacidad de observar y reflexionar acerca de los comportamientos humanos y de la especie en general, a la que caracteriza por sus feroces, impiadosos y temibles hábitos, movilizados siempre por el “ánimo bélico y, en la guerra y la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión” (80). Esta última reflexión que el narrador emite antes de que las hormigas voladoras encargadas de acabar con sus huesos lo devoren es un agregado de la segunda edición. En la versión del 53 simplemente exclama “- ¡Este mundo no es como debiera ser!” (1953: 67). Como “En rojo de culpa”, el narrador es literalmente devorado por un grupo de animales: la invasión es directamente sobre su cuerpo, lo despojan de sus rasgos humanos más visibles. En la edición siguiente, por el contrario, se explaya considerablemente y agrega una fuerte crítica a la especie humana en general en la que, además, asimila los dos mundos -el de los hombres y el de los animales- a partir de sus debilidades, aludiendo así indirectamente al título del libro.<sup>110</sup>

Es por su capacidad reflexiva principalmente -que es lo que diferencia a los hombres de los animales- que el narrador en principio se ubica en el polo opuesto y, por lo tanto, mucho más afín a las características de la otra sociedad en la que luego reconstituirá su carne previamente devorada por las hormigas.

---

<sup>110</sup> El agregado en este tramo del cuento es el siguiente: “-¡Y bien, adelante! Basta de quejidos. Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal). Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas despreciamos, condenamos y tememos, mientras en la misma especie humana brota y se ejerce, por individuos, por multitudes, de instante en instante, o por rachas, la ferocidad, la impiedad, la cerrada torpeza, los inmundos o temibles hábitos, el designio tramposo, el ánimo bélico y, en la guerra y la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión -hasta ahí iba, exaltado, mas de súbito me quebré en una transición-. Pero, por piedad, salvad mis huesos...” (80-81).

Este “nuevo país” tiene particularidades que lo acercan a una vida utópica, muy similar a las descripciones de la bucólica pastoril. Es un territorio en donde corren dos ríos, uno de leche y otro de vino, cuyos habitantes son prácticamente perfectos. Lo reciben en sus hogares, le ofrecen su comida y siempre lo invitan a volver en cualquier momento. Son superiores en todo sentido y han alcanzado un sistema de comunidad que los une a partir de la música que surge de sus corazones. Es la representación del progreso, del avance hacia la perfección, del ideal de civilización. Pero extrañamente, el narrador se vuelve contra esta sociedad ideal: nace en él un deseo de destrucción y sus acciones lo llevan a un nuevo juicio. De esta manera se vuelve, con cambios, a la situación del inicio del cuento, ya que los motivos por los que es juzgado son básicamente los opuestos. También sucede que los jueces se sitúan cabalmente en el polo contrario a los primeros: ya no son militares, son comprensivos, lo dejan defenderse e intentar explicar sus motivos: “El juicio tiene algo de feria regional y de juegos florales; lo primero, por los quioscos, las diversiones mecánicas y la alegría general; lo segundo porque los abogados, tanto los fiscales como mis defensores, que son muchos, unos y otros se suceden como en un torneo de poesía” (70).

El final del cuento presenta la segunda variación considerable entre las dos ediciones. En la versión de 1953, cuando el narrador les dice que se ha comportado así porque le hace falta amor, le presentan una serie de mujeres, supuestamente enamoradas de él y elige a una -un poco a su pesar, porque quiere quedarse con todas- para que sea su pareja y vivir juntos a la vera de uno de los ríos que ahora son tres: uno de vino, otro de leche y uno de agua porque “el agua es fuente sublime de la vida” (1953: 73). Es decir, se incorpora a la sociedad utópica y forma parte de ella, aprende a convivir, de alguna manera evoluciona. Sin embargo, una frase del narrador, apenas sugerida y no resuelta, no permite que se lea ese final como definitivo ya que explica: “Este es el fallo del tribunal y, en principio, me

conforma” (72). La introducción del circunstancial da a entender que no siempre será así. Sin embargo, y a pesar de esa oración que deja un atisbo de duda, esa primera versión del cuento cierra con ese final aparentemente “feliz”.

El cambio de título cobra sentido al revisar esos dos finales. El primer título, “A vuestra elección”, se conecta con la rama de la literatura fantástica que participa de cierto dejo utópico al ampliar el código de lo verosímil. Se trata de textos en los que “se aprecia como alternativa a una percepción unívoca y restringida de lo real, como recuperación de estratos reprimidos por exigencias sociales y sus correspondientes mediatizaciones culturales (Sosnowski 1991: 89).

Así, la resolución del conflicto a partir de la incorporación a una sociedad ideal podría ser leída alegóricamente como una solución a una situación de opresión enmarcada históricamente en los años en los que se escribe el cuento. El título estaría sugiriendo que existe -literariamente, ficcionalmente- esa posibilidad, es una elección del ser humano ser parte de uno u otro polo. El narrador elige quedarse allí y ser parte de esta tierra ideal.

La nueva versión titulada “Sospechas de perfección” -correspondiente a la edición de 1971- elimina, con el nuevo final, la posibilidad utópica al disolver las aparentes disidencias entre esas dos sociedades y entre ambos sistemas. Cuando el narrador está regocijándose por las perspectivas futuras de una vida retirada y feliz, con su nueva familia y en esta sociedad perfecta, súbitamente tiene la visión de un “río de sangre” y vuelve a su mente la imagen de uno de los jueces anteriores. Es la imagen violenta -nuevamente de tipo de “pensamiento pictórico”- la que preludia la consiguiente perturbadora contradicción: quienes hasta el momento se mostraron pacíficos y bondadosos, sin cambiar de actitud, incorporan a su discurso el lenguaje de la guerra y la venganza. Así se puede leer en el siguiente fragmento:

Es que un juez, de mis actuales jueces, me está sonriendo de un bondadoso modo, ¿y por qué si va a decir lo que dice?:

-¿Querías, huésped, una justiciera revancha?

¿Por qué digo que sí, si me propuse decir no?

Toda la fiesta sonríe, con fervor y ansiedad, como a punto de soltarse, cuando el juez, un ser de tanta fineza, me propone o manda (es lo mismo):

-Volverás al otro país. Nuestras huestes, con tanto amor armadas para las glorias de la victoria, acogerán con gratitud tus conocimientos del adversario y de su suelo, hombre reconstituido (2009: 84-85).

Los sintagmas propios del discurso bélico -“justiciera revancha”, “huestes armadas”, “glorias de la victoria”, “adversario”- se vinculan al de la paz y del amor: “sonriendo de un bondadoso modo”, “amor”, “gratitud”, de manera tal que todo el segmento final está dispuesto a partir del vaivén entre ambos polos.

Sus huéspedes son igual o más sádicos que los anteriores: las máscaras de los primeros se replican en los segundos y en su forma encubierta de anhelar la guerra y la invasión de nuevas tierras. Pero no solo eso, sino que además incorporan definitivamente al narrador dentro de esa lógica perversa ya que lo convierten en “traidor” de su patria.

La “incertidumbre” a la que refiere Todorov al definir lo fantástico toma aquí una variante particular. En un principio estaban claros y definidos los límites entre la dupla “yo”/“otro”. En esa polaridad, el lugar del “otro” estuvo siempre cubierto por el gobierno de su país natal, por esa sociedad ignorante, violenta, bélica y “amante de las leyes”.<sup>111</sup> En cambio, el lugar del “yo”, es decir, el lugar del narrador, abarcaba una serie de características que lo acercaban a la sociedad utópica que lo recibió y lo hospedó. Si bien en cierto momento él mismo intenta destruir la paz de este país, finalmente, luego del perdón, desea incorporarse a este territorio y a sus costumbres.

---

<sup>111</sup> La descripción de esa comunidad analfabeta alude de manera indirecta a la imagen de las multitudes peronistas, imágenes construidas por el campo intelectual dominante. “¡Alpargatas sí, libros no! Este sería el grito que, según los enemigos del gobierno, corearían sus seguidores. Era como decir que el peronismo no quería saber nada de la educación y cultura y que solo le interesaban las alpargatas, esto es, repartir las migajas de la demagogia entre las clases populares” (Navascués 2017: 22).

Esa antítesis “yo/otro” que se va construyendo a lo largo del cuento, en el final se diluye y disuelve las certezas que se fueron hilando durante toda la trama. Es aquí donde emerge el más fuerte matiz de lo fantástico de este relato, en el mismo momento en que la historia y los personajes se vuelven inquietantes. No son los primeros jueces, con sus disfraces, sus cabalgaduras y sus máscaras, con sus condenas marciales los que perturban - de hecho, como se registró, su presencia es más bien ridiculizada- sino los otros, los aparentemente bondadosos, e incluso el propio protagonista. Toda la comunidad sonriente, en ese “fervor y ansiedad, como a punto de soltarse” resulta aun más estremecedora que sus iniciales verdugos.

Como en el “Eterno Retorno” nietzscheano, todos los seres de ese mundo están condenados a un destino fundado en la invasión y en la venganza, donde quienes en algún punto son oprimidos pasarán a ejercer, cuando la oportunidad surja, una violencia similar a la que ellos mismos sufrieron.

### **3. “Hombre invadido”**

Es el cuarto relato de *Absurdos*, libro que, como se desarrolló en el capítulo previo de esta tesis, reúne una serie de cuentos, algunos escritos antes de su encierro platense y otros durante, y que una vez en libertad publicó en España. Tal como lo explicamos oportunamente, muchos de los títulos de los cuentos que aparecían en la lista que Di Benedetto envió a Braceli desde la cárcel luego no formaron parte de la publicación final. De los ausentes, solo “Pintor o pintado” se publicó aparte en una compilación que llevó el título de *Caballo en el salitral*. Pero “Hombre invadido” es el único que no figuraba en la

lista. Tampoco había aparecido en ninguna revista -como sí lo hicieron otros- por lo que una de las posibilidades es que lo haya concebido inicialmente con otro nombre.<sup>112</sup>

Una primera lectura da cuenta de la presencia de ciertas líneas de contacto entre la temática desarrollada en este cuento y *El silenciero*, segunda novela de Di Benedetto publicada en 1964. Ambos textos presentan sujetos que sienten perturbado y transgredido su espacio personal e íntimo y en los dos casos esa modificación del entorno incide directamente, y de manera negativa, sobre su capacidad de crear. Pero a su vez, se profundiza el eje de “invasión y violencia” analizado en los dos cuentos anteriores. Así se lee en la siguiente cita de “Hombre invadido”: “Sé que no, que resolví eliminarla porque representaba una invasión, de mi casa y cosas; no me daba tregua ni campo para pensar, para crear, tampoco ahora. Hace que yo me sienta un hombre, un ser, invadido. Por eso debe morir” (1978: 115). Mediante el título del cuento, que se glosa y se explica en la cita anterior, el relato se ubica en la misma línea de ficciones sobre la ocupación que, acorde a la investigación de Navascués convierten el tema de la invasión de los espacios privados en un esquema estructural que se repite durante los años 60 y 70 (2017: 149).<sup>113</sup>

También se encuadra dentro de ese esquema el narrador de la novela *El silenciero*, que de manera similar al de “Hombre invadido” simbolizan en sí mismos, en sus cuerpos, el espacio o medio ocupado. En la novela el narrador se siente violentado, perturbado, asaltado por los ruidos de la ciudad: talleres mecánicos, vendedores ambulantes, vecinos que por diversión golpean caños. Cualquier sonido parece estar puesto para molestarlo y

---

<sup>112</sup> Entre los que se encontraban en la lista copiada por Cattarossi luego no aparecieron “Abeja”, “Star”, “Hormigas”, “Cajas” ni “Tipo terrible”. Tal vez este último haya sido el nombre original -o al menos el que le dio en aquella lista- de “Hombre invadido”.

<sup>113</sup> Esta lectura del tópico de la invasión en relación con el contexto en el que las masas adquieren protagonismo a partir de las políticas del primer peronismo es el eje de análisis de Rodolfo Borello en su clásico *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Otra brillante lectura en esta línea es la que realiza Piglia en su *La Argentina en pedazos*.

hacerle la vida imposible. En el cuento por su parte, quien está a cargo de la narración sufre la invasión de algo en un principio más concreto: una rata. El protagonista no puede pensar en otra cosa que no sea deshacerse de ella y su vida comienza a gravitar en torno de este único problema. Como en la novela con los ruidos, el hombre invadido se obsesiona con el roedor: quiere su exterminio. Incluso antes de atraparla, empieza a analizar las reacciones de la rata y las propias, cuestionando sus pensamientos y los impulsos que lo conducen a transformarse en algo más que en su captor. La tiene cautiva y delibera sobre cómo aniquilarla. En medio de esa duda que le genera su falta de determinación, siente al mismo tiempo pena y hasta compasión por el animal. Todo esto lleva a que la motivación inicial de sacar al roedor de su espacio, de su casa, se vaya diluyendo, ya que su obsesión lo lleva a estar cada vez más tiempo con ésta, aunque siempre desde un vínculo propuesto desde la conflictiva relación entre un captor y su prisionera.

Entre las ficciones sobre la ocupación de los años 60 y 70, Navascués nombra y analiza “Cabecita negra” (1961) de Germán Rozenmacher y “La invasión” (1967), de Ricardo Piglia. Considera que Rozenmacher había respetado en lo básico la secuencia de invasión (barbarie)- invadido (civilización) y que Piglia, por su parte, invierte los términos: en su cuento el invasor es el civilizado y es quien ingresa en el ámbito simbólico de la barbarie, la cárcel (2017: 153). Los hermanos de “Casa tomada” terminan abandonando su hogar, son expulsados por esas fuerzas externas que los invaden. Fuerzas que no identifican, pero a las que en cierto modo les temen. La pasividad de esos personajes de Cortázar contrasta con la actitud del señor Lanari, protagonista de “Cabecita negra”, quien resulta ser el propio motor de su tragedia: su invasión es de algún modo buscada cuando él mismo sale a la calle al encuentro con la pareja de hermanos -la mujer borracha y golpeada y el vigilante-. La ocupación está representada por personas que socialmente se ubican en el polo opuesto al

lugar del pequeño burgués que se atribuye el protagonista. A su vez, en este cuento aparece la violencia explícita, implícita en el de Cortázar, mediante la golpiza que el vigilante en un arrebato de rabia le propina al protagonista. Piglia, por su parte, ubica al estudiante Renzi en una celda con dos presos comunes. En este cuento el tema de la invasión es tratado desde el polo opuesto: el invasor es un hombre de clase media, educado; los invadidos son los que, de algún modo tienen el poder. En el relato de Di Benedetto los términos invasor - invadido se problematizan desde un inicio: el protagonista captura a la rata y la vuelve su presa. El invadido se vuelve el captor, la invasora se vuelve la cautiva.

### **8.3.1. Lo humano y lo animal: una historia sobre captores y cautivos**

La obra de Di Benedetto habilita a una lectura que tensiona los vínculos entre el campo literario y las ficciones del yo, tensión que algunos de los críticos que se han detenido sobre sus textos, han confesado percibir. Tal es el caso de Noé Jitrik:

Hasta ahora, he imaginado que toda la obra de Di Benedetto es un solo texto en varios registros, todos con marcas de una vida intensa con resonancia ricamente interpretables. Sin embargo tal vez no sea del todo así, y haya que reconocer una inflexión ligada a una situación vital importante: me refiero a lo que escribió, primero en la cárcel, durante la época de la dictadura en Argentina, y luego en España, durante su exilio.<sup>114</sup>

Literatura y experiencia se hallan comprometidas desde sus primeros textos, pero siempre formuladas a partir de una perspectiva tangencial o indirecta, donde priman la metáfora y el lenguaje simbólico. En relación con esto, la recurrencia a ciertas temáticas universales como la muerte, el suicidio, el adulterio, la culpa u otras más particulares, como

---

<sup>114</sup> Palabras de Noé Jitrik en la Biblioteca Nacional, en ocasión del Homenaje a los 20 años de la muerte de Di Benedetto. Citado por Sergio Gorostiaga en el diario *Los Andes*, 10 de octubre de 2006.

las preocupaciones que atañen al escritor y/o al periodista, aparecen dispuestas marcando distintas líneas de conexión con los datos biográficos.

Este cuento es uno de los textos en los que, manteniendo las particularidades de su escritura, la alusión a la situación histórica parece más directa. No es nuevo que entre las problemáticas trabajadas por el autor esté el tema del mal o la crueldad. Tampoco lo es el desarrollo de subjetividades alienadas.<sup>115</sup> Lo singular aquí es la forma en que estos temas son articulados a partir del par “captor-cautiva”. Nuevamente, no sólo la condición en que se halla el escritor al momento de la creación de este relato, sino toda la situación político-social de una Argentina sumida en un clima de violencia y represión, llevan a completar los vacíos o las sugerencias textuales leyendo lo simbólico en vínculo con la realidad contextual de esos años. Así, al seguir en el texto el derrotero que implica la persecución, la captura y su encierro, se detectan una serie de expresiones que se conectan con un particularmente violento y opresivo clima social.

El cuento comienza con un enunciado que repite las palabras de otro, calificado por el narrador como “el experto”, quien dice que mejor la atrape “viva”. La pregunta que surge inmediatamente ante esta afirmación del experto es: ¿por qué viva? Supuestamente se trata de una rata, pero no se la nombra: el pronombre femenino no tiene un referente, no hay un sustantivo que asigne su categoría y por lo tanto genera ambigüedad en el sentido. Su entidad de “roedor” se supone a partir de las acciones que el narrador describe de ella: ha invadido la casa, la frecuente, por lo que es necesario eliminarla.<sup>116</sup> Para el narrador no

---

<sup>115</sup> Se puede leer una alusión indirecta a *La peste* de Camus en todo el relato, pero principalmente cuando en cierto momento la rata muerde al protagonista: “Constituye en definitiva mi momento de aprensión: temo que por ahí haya entrado, ya irremediablemente, la peste” (114).

<sup>116</sup> Tanto *El silenciero* (1964) como “Hombre invadido” (1978), proponen un diálogo con el cuento “Casa tomada” (1946), de Julio Cortázar. La invasión del hogar es abordada por Di Benedetto desde personajes activos: tanto el protagonista de la novela como el del cuento intentan detener -en cierta forma- ese proceso. Sin embargo, en los dos casos fracasan.

resulta sorprendente esta orden y, por lo tanto, no hay réplica. La historia comienza a desarrollarse, desde su primera línea sobre el terreno de la indeterminación, de lo no dicho: “Se lo cuento a Irene, que ríe. // No es oportuna su presencia en casa con lo que está ocurriendo” (113).

La lectura de la anterior cita abre la posibilidad a una doble interpretación simultánea ya que no menciona al roedor salvo por alusiones indirectas a través del pronombre personal femenino. Por lo tanto, la “inoportuna presencia” podría deberse tanto a la visita de Irene -su prometida- como a la de la rata.<sup>117</sup> Además, la disposición de los elementos en la oración habilita dicha ambigüedad: ubica el sintagma “en casa” dependiente de “su presencia”, por lo que queda abierta la interpretación de la última parte de la oración. Así “lo que está ocurriendo” parece referirse más a una situación general que al hecho mismo de la presencia de la rata. En todo caso, queda claro que se presenta una marcada tendencia a la indefinición y a la confusión.

Se representan dos situaciones en simultáneo: una, familiar, casi cómica, que se centra en la obsesión de un hombre por atrapar a una rata; la otra, más oscura y perturbadora, sobre todo por la conexión con una realidad compleja y agobiante. La segunda opción es alimentada por la creciente psicosis del narrador cuyos pensamientos constantemente giran en torno al roedor, pero no como un animal cualquiera, sino como un ser con características singulares. Parte de la antítesis yo/otro para luego ir borrando el límite: “De noche no me despierta porque previamente me ha provocado insomnio, aguardo su susurro. Si no se produce no logro dormir. Si se produce, no me permite dormir porque susurra. Llevo así una cantidad de tiempo” (114).

---

<sup>117</sup> Mediante el nombre de la promedia -Irene- se propone explícitamente el diálogo con “Casa tomada” ya que se llama igual que la hermana del narrador protagonista del cuento de Cortázar.

Nuevamente evita nombrarla y solo se alude a ella a partir de la elipsis. La acción de susurrar, propia de los seres humanos y que apunta a lo secreto, es atribuida a la rata. Esto sugiere la locura en aumento del protagonista, pero también la presencia de un universo al que no tiene acceso y lo desvela: lo confidencial, sugerido por el susurro, da cuenta de algo que está velado para él, algo a lo que no tiene acceso. El susurro es el discurrir del lenguaje que, percibido por quien no es su destinatario directo, carece de significado, en cuanto no se puede codificar: se trata del lenguaje sin la forma, de puro sonido, y vinculado a lo privado: posee un sentido que está vedado a cualquiera que no sea el receptor.

Más adelante, cuando la atrapa, el ahora captor afirma que la “sorprende” en “su intimidad”, expresión que, sumada a otras reflexiones anteriores, le otorgan aún más rasgos humanos a este roedor al que deliberadamente evita nombrar. La intimidad, el espacio familiar, aquellos lugares privados que eran profanados violentamente por el gobierno de entonces para realizar sus detenciones ilegales, pero también el espacio doméstico que debe ser resguardado de los extraños. Las similitudes aumentan a medida que el cuento avanza. Ahora la preocupación se centra en el modo de “ejecución”: “Titubeo entre el martillo, una piedra, el fuego y el agua” (114), reflexiona el narrador. Mientras delibera sobre el método a usar, la tiene “confinada”. Evidentemente la elección de las palabras que configura el campo semántico no es inocente y contribuye principalmente a generar un clima de tensión cada vez más denso, aunque sin perder el tono ironía y sobre todo “su autoironía levemente masoquista” (1999: 69) que siempre está presente en sus textos y que tan bien definió Saer.<sup>118</sup> Así, se van sumando elementos asociados al campo semántico de la represión y la

---

<sup>118</sup> Saer analiza distingue de los personajes de Di Benedetto que siempre están padeciendo pérdidas y humillaciones, pero que a su vez lo hacen con una “sensibilidad particular para la vileza, propia o ajena” (1999: 69).

tortura.<sup>119</sup> Luego de tenerla confinada durante varios días, decide que procederá a su ejecución: “Posiblemente la ahogaré en un canal” (115). El hombre invadido no logra decidirse y mientras tanto elige “pasear” con la rata prisionera en una caja atada a su moto, caja en la que coloca piedras para que “la sobresalten y la machuquen” (115). La invasión está ligada en este caso a una suerte de transformación: con ella se corren los velos de la civilización que mantienen el costado sádico dentro de la categoría de tabú y en contrapartida despierta sentimientos y acciones vinculadas al placer por el maltrato.

Como puede observarse, la construcción yo/otro adopta en este cuento ciertas particularidades. En un principio el “yo” es el hombre invadido, cuya vida está trastocada y experimenta una suerte de miedo y repugnancia hacia el roedor que se transforman en una obsesión por su captura. Por otro lado, el “otro”, la rata, en el comienzo es justamente el invasor, a quien no se ve, pero se percibe, y que tiene la astucia suficiente para esquivar todas las trampas que le colocan. Pero luego, la dupla “yo/otro” vira hacia nuevos sentidos:

---

<sup>119</sup> Son pocas las ocasiones en las que Di Benedetto se refirió a las torturas que sufrió por parte de los militares, quienes, según el testimonio de Pedro Coria, “lo trataron asquerosamente mal, no tuvieron respeto por su edad ni por lo que representaba” (Gelós 2011: 60). Natalia Gelós reproduce parte de un diálogo entre Di Benedetto y Urien Berri, en 1986, en el que el escritor contó detalladamente algunos de los golpes que recibía: “en la cabeza, en los hombros. O bien un golpe punzante, simplemente con una especie de bastón, cuando se lo hunden a uno en el pecho, ligeramente del costado izquierdo o en el centro del pecho (Di Benedetto se tocaba el pecho). Después alguien me dijo que ahí es donde está el corazón y uno siente realmente como que algo se dañó, un fuego interior. Pero la potencia de ese bastón es tan fuerte que todo el derrumbamiento se produce por ese toque, toque violento, pero sin necesidad de que uno estalle” (Gelós 2011: 69). En la misma oportunidad detalló un simulacro de fusilamiento al que fue sometido: “Y mientras estábamos ya amontonados en un sector, vimos que los otros se preparaban: golpeaban el arma, o le daban la posición de arma larga -todos tenían armas largas- y entre nosotros corrió la voz, no sé si de algunos de los que ya habían pasado por la experiencia o de los propios carceleros, que se gozaban en la contemplación de nuestro miedo, mal o desesperación. Corrió la voz de que nos iban a fusilar. La reacción mía, para evocarla, tengo que respirar hondo. No es que estoy reviviendo el momento. Estoy viviendo el recuerdo de aquel momento. No estoy recordando el momento en el que me dijeron: ‘Te vamos a fusilar’, sino en el que me sentí ante la inminencia de que ahí se acababa todo” (Gelós 2011: 69).

Durante la última dictadura militar, los represores tenían salas especiales destinadas a las torturas físicas, que podían consistir en atar a cada detenido, desnudo y vendado, a una cama de hierro para aplicarle descargas eléctricas, golpes de palo en las articulaciones, puñetazos y vejaciones. También se los ahogaba en tachos de agua, o se les producía asfixia con bolsas plásticas. Los torturadores denominaban a estos momentos “interrogatorios”. Como fin mediato, los tormentos físicos buscaban, a través del terror infringido, eliminar cualquier intento de resistencia de las víctimas. (*Comisión Provincial de la Memoria de Córdoba*)

cuando el narrador la atrapa “viva” se convierte en su captor y la rata en su cautiva. El primer encuentro frente a frente entre ambos es la representación del cambio de rol del narrador, de ser el sometido pasa a convertirse en el portador del poder:

Finalmente, sucede. La sorprende, ¿cómo diría...? en su intimidad. Casi es bella, en su género. No escapa, se humilla. No siento asco, sí compasión. No uso un garrote, ni un arma de fuego, ni un hierro ni un saco: solo las manos, como lo pidió el experto. Entonces ella se revuelve con fiereza, como un viviente manojó de fibras de acero, y me hinca un diente (114).

Nuevamente surge, como en los cuentos anteriores, la fascinación por lo horroroso. Aquello que causaba pavor ahora encanta. A partir de aquí se va generando en el discurso del narrador una creciente personificación del roedor a medida que aumentan en él mismo los rasgos propios de un torturador. Su poder radica, además de tenerla cautiva, en que es quien posee la palabra. Por obvias razones -se trata de un roedor- su prisionera no habla, por lo tanto las reflexiones sobre qué es lo que debe estar “sintiendo” están completamente a cargo de su opresor.

Exploración e indagación son dos términos que se pueden extraer de la reflexión anterior y aplicar a la narrativa del escritor mendocino. Desde sus inicios la literatura fue para Di Benedetto una forma de indagación: así lo dejan ver la recurrencia a las especulaciones filosóficas y la elección de una variante de lo fantástico que se interesa por un trabajo sobre la subjetividad desde un diálogo constante con las teorías del psicoanálisis, como también con las problemáticas de la filosofía existencialista. El conocimiento está entonces indisolublemente ligado a lo humano, lo individual, y, por lo tanto, a lo subjetivo: “No come. En realidad, no le entrego nada para que se alimente. Me justifico con el razonamiento de que en su situación no puede tener apetito.”// Dos o tres veces hemos

cruzado una mirada. No revela desesperación, ni rencor; guarda recato; se sabe vencida” (115).

Las cavilaciones del narrador se complejizan ya que desde el momento en que la convierte en su prisionera atiende tanto a sus pensamientos como a los que conjetura propios de su cautiva. Se trata, sin embargo, de reflexiones que en definitiva giran indefectiblemente sobre la subjetividad de su presa. Le intenta quitar crueldad a sus actos mediante la reposición, siempre propia, de los posibles sentimientos de la rata: no le da de comer porque, de todas formas, en una situación así no puede tener apetito.

El poder del captor se expande hasta abarcar la subjetividad de la cautiva: no posee voluntad, su rango de “otredad” es relativizado desde el momento en que aquel se hace cargo incluso de lo que podría estar pasando por su mente.

Mediante el monólogo interior del narrador se va desarrollando el perfil de un torturador que se siente cada vez más cómodo en su rol. Encuentra placer en pensar distintos modos de ejecución, pero también en someter a su prisionera a estados de tormento cuyo principal fin -que por otro lado sabe imposible- es que le suplique su “magnanimidad”. La circunstancia en sí es violenta y perturbadora, pero, al inscribirse en un contexto en el que el “enemigo” es un pequeño e insignificante roedor adquiere simultáneamente matices de sátira: expone el abuso de poder a partir de la desproporción entre lo humano y la indefensión animal, que como la del torturador y el torturado, es igualmente asimétrica. Aquí también ingresan otros dos personajes: una pareja de patrulleros que lo detienen intrigados por la caja que lleva. La descripción y las observaciones que el narrador realiza de los “uniformados” en algún punto lo acercan a ellos ya que justifica su desconfianza amparándose en su profesión. Sin embargo, la mayor similitud entre los policías y el narrador se presenta a partir de su ridiculización. En la

escena en que finalmente desatan la caja para descubrir qué lleva dentro y la rata logra huir resguardándose en la oscuridad se lee lo siguiente: “Para uno de los uniformados eso es igual que el fin, se limita a describir, con un amplio ademán de asombro: ‘Dios mío, grande como un can’. No participa de esa parálisis el compañero: corre como un justiciero chasqueado y suelta tiros sin destino. Las balas restallan sobre el empedrado, sacan chispas” (116).

Se trata de un texto que, si bien podría ubicarse principalmente dentro de una estética realista, también posee matices que lo acercan a lo fantástico. Lo fantástico de “Hombre invadido” surge de la precisa superposición de dos realidades extrañamente opuestas y amalgamadas a través de la escritura: la de la rata y la del sujeto protagonista. La extrañeza que genera esa superposición está planteada, paradójicamente, a partir de los numerosos puntos de contacto que se encuentran entre ambas especies. Se trata, en última instancia, de una asimilación de problemáticas: el ser que está cautivo, indefenso y sometido a los vaivenes de su captor, y el ser que oficia de torturador, verdugo y que decide el destino de su prisionera. Ambas realidades son puestas en un mismo nivel en el que los límites entre lo no racional y puramente instintivo se entrecruzan con el despotismo cínico de quien ostenta el poder y que, simultáneamente lo alejan de un comportamiento racional y/o humano. La transformación es dual: el hombre se “animaliza” y la rata se “humaniza”.

Pero además, estos dos planos que en un principio estaban claramente delimitados, hacia el final del cuento se solapan ya que la obsesión del narrador con el roedor no termina con la huida que, sin quererlo, propiciaron los dos policías. Luego de un espacio en blanco - en este caso sin los tres asteriscos a los que recurre otras veces Di Benedetto-, el narrador comenta que se encuentra en una situación familiar en la que su madre prepara el almuerzo de domingo del que van a disfrutar junto con su prometida. Mientras tanto, él se encuentra

en la galería modelando la escultura de la rata a la que tuvo cautiva. A su vez, ha ingresado en la casa una nueva rata, “la sucesora de la primera intrusa” (117). Permanece, por lo tanto, la invasión, que no se limita a la presencia del roedor en la casa, sino que se extiende hasta la propia interioridad del sujeto quien, en este punto, tiene ratas en los ojos. Esto es percibido no por él, sino por su prometida: “-¡Tienes ratas en los ojos!// De ser así, sería un prodigio. No entiendo lo que pretende atribuirle a esa parte de mi cara, y por no callar, lo que podría irritarla, me muestro medianamente ansioso: //-¿Muchas?¿Cuántas?//-Dos” (118).

De esta forma se resignifica el título del cuento: la invasión del comienzo se ha expandido hasta tomar lugar en el propio protagonista quien, en este punto ha sido completamente “colonizado” por el roedor ya que no solo no se siente molesto por su presencia, sino que además crea en función de éste.

El final, como tantos otros, parece no cerrar el cuento. Sin embargo, propicia una lectura en relación con la invasión y sus variantes analizadas aquí. Ante el reclamo de su prometida el narrador, resignado, afirma que “tolera su acaloramiento” porque en definitiva se casarán, tal vez, agrega, “para odiamos” (119). Este es el viraje definitivo hacia un sujeto pasivo, que no actúa, sino que se resigna ante las situaciones que le acontecen. La rata, su prometida, seres “otros” que progresivamente van invadiendo el espacio del “yo” quien no se limita, en ese final, a aceptar impávidamente la situación, sino que además crea y vive en función de ellos.

## 9. A MODO DE CONCLUSIÓN

La propuesta de análisis del corpus en los anteriores cinco capítulos derivó de nuestra propia identificación de lo fantástico, que en Di Benedetto adopta tres modos centrales. A partir de tal distribución, pudimos caracterizar la narrativa de este autor de la siguiente manera: en una primera instancia, un modo de lo fantástico con fuertes filiaciones con Cortázar y Borges; luego, uno que se encuentra ligado a los procesos de “desautomatización” del lenguaje y finalmente, un modo al que -en virtud de sus características- podríamos llamar fantástico de tesis. Resulta necesario aclarar que, si bien fuimos describiéndolos mediante una lectura cronológica de los textos -que comenzó con cuentos de *Mundo animal* (1953) y finalizó con cuentos de *Absurdos* (1978) y de *Cuentos del exilio* (1981)-, observamos que no es que Di Benedetto haya abandonado uno de ellos para comenzar con el siguiente modo, sino que los va alternando y/o superponiendo a lo largo de los años de producción. Así, mientras que en el análisis de los primeros textos notamos un mayor foco en los dos primeros modos, en los últimos -fundamentalmente los referentes al tópico de la invasión y a la recurrencia a la intermedialidad- una tendencia a lo fantástico de tesis.

En la introducción anticipamos que el propósito de nuestra investigación era desentrañar el mecanismo mediante el cual lo fantástico persistía en la narrativa de Di Benedetto. Fue por ello que llevamos adelante un análisis textual centrado en la estructura narrativa y en el análisis del discurso. Campra describe el paso que realiza el fantástico del siglo XIX, más asociado a lo semántico hacia un fantástico del discurso, vinculado a la conciencia lingüística y “al trabajo sobre el significante como único modo de ahondar en el significado” (2001: 189). Esta descripción se aviene bien para caracterizar las formas que lo fantástico va adoptando en la narrativa del autor acá estudiado, concentrado en crear un

discurso marcadamente vacilante y ambiguo. Para arribar a la conclusión anterior fue indispensable determinar cuál es la serie de procedimientos que permanecerían -con modificaciones- a lo largo de su producción. Pudimos identificar como principales los siguientes:

- La utilización de figuras literarias -metáforas, por ejemplo- que propuestas inicialmente desde el plano figurado -al que están asociadas- son trasladadas hacia lo real representado y conectan los relatos con estructuras que explotan la ambigüedad, cercanas a lo onírico.
- La eliminación de barreras entre sueño y realidad, la presencia de lo otro como lo ominoso y lo amenazante, metamorfosis, todo ello puesto en vínculo con roles clave dentro de la teoría psicoanalítica (ej.: el padre). Este efecto deriva del uso de procedimientos consignados en el punto anterior.
- La ruptura del orden esperable del discurso que surge del uso de frases que tienden a una imprecisión de los enunciados: genera dudas acerca de lo que se está leyendo.
- La intensificación de la ambigüedad por medio del uso constante de pronombres personales y demostrativos.
- La relación entre sintaxis y fonética que marca la dinámica del texto.
- El empleo de adverbios de duda o de posibilidad -dispositivo de la conjetura-.
- La presencia de intertextos que conectan con otros textos y autores y dialogan con los tópicos propios de la literatura dibenedettiana: la creación como actividad tortuosa, la figura paterna vinculada con lo autoritario, el suicidio como pulsión, el amor no correspondido, la culpa.

- *Mise en abyme* en relación con el tópico recurrente de la creación artística y a la incorporación de intertextos literarios -al que más adelante se agregarán otros provenientes de las artes plásticas-.

Cada una de estos procedimientos propicia un discurso que intencionalmente busca el rodeo, la ambigüedad, la indefinición, la duda.

Si bien nuestro análisis comenzó con los cuentos de *Mundo animal*, en los que los rasgos propios de lo fantástico están dispuestos a nivel semántico, y por lo tanto, mucho más evidentes que en otros textos, pudimos también delimitar desde allí los anteriores procedimientos, que, a nivel sintáctico y verbal, ya por ese entonces se reafirmaban como propios de ese discurso de lo ambiguo y lo vacilante. A su vez, encontramos en esos cuentos dos de los principales lineamientos de su poética: por un lado, reflexiones en torno del proceso de creación y por otro, el diálogo con sus precursores. Esto nos permitió notar que, de manera insistente, sus primeros relatos parecían ahondar en una continua y permanente reflexión sobre la creación artística y la inquietante relación entre la obra y el artista. Mediante ese rasgo, a su vez, es que pudimos considerar tal temática vinculada a las ideas de los románticos, principalmente aquéllas que contemplaban una interpenetración entre el “yo” y el “mundo”. También, a través de dicha vinculación, pudimos enlazar los textos de Di Benedetto con Cortázar. En particular, a raíz de las reflexiones que éste último redactó en su “Teoría del túnel” (1947). Para Cortázar, aquellos escritores que admitían “con franqueza su filiación romántica” (2004: 53), ampliaban “las posibilidades del idioma” y lo llevaban al límite en búsqueda de una expresión más cercana al hecho que querían manifestar, “es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática” (2004:

73).<sup>120</sup> Las conexiones entre ambos autores comenzaron en “Mariposas de Koch” y continuaron en otros textos como “La comida de los cerdos” (1971), relato en el que emergen componentes oníricos asociados a la “irrupción de lo poético sin fin ornamental” (Cortázar 2004: 107). Otro tipo de conexiones que advertimos fueron las temáticas, fundamentalmente a partir de la reflexión sobre el artista y la obra, en donde la obra es interpretada como un proceso inquietante, aterrador y destructivo. Observamos que, en Di Benedetto, los intentos de alcanzar lo sublime mediante la creación son retratados como experiencias crudas, brutales, crueles.

Aun de mayor importancia y más preponderante a lo largo de toda su narrativa fue la figura de Jorge Luis Borges. La principal conexión entre las poéticas de estos escritores es que ambas, desde sus singularidades, se han enfocado en la representación de aquello que se afirma instaurando la duda, es decir, que aparece pero desde la incertidumbre, explotada fundamentalmente a partir de la utilización del dispositivo de la conjetura. El empleo de tal procedimiento se suma a otros, como la búsqueda de la imprecisión a través de la sintaxis - pronombres y elipsis- y los silencios propios de la escritura de Di Benedetto. Por tal motivo es que lo fantástico en estos casos se fortalece desde los otros dos niveles: sintáctico y verbal. Además, el uso del dispositivo de la conjetura se nos reveló también, aunque profundizado, en cuentos posteriores, fundamentalmente en aquéllos abordados a partir del eje temático de la invasión. Paralelamente, encontramos que algunos de los rasgos fantásticos de su escritura se vinculan con otra estrategia recurrente dentro de la poética borgeana: la invención. Tal revelación se evidenció cuando analizamos los cuentos

---

<sup>120</sup> Si bien fue publicado póstumamente (1994), es en parte un desprendimiento de la enseñanza que impartió en Mendoza, en la Universidad de Cuyo, durante los años 1944 y 1945. Por lo tanto, es muy probable que Di Benedetto hubiera escuchado esas reflexiones del escritor de *Rayuela* en alguna de las clases de literatura ofrecidas en la universidad mendocina.

“Mariposas de Koch”, “Amigo enemigo” y “Nido en los huesos”, textos en los que se configura una contaminación de lo real representado a partir de lo que podría llamarse “imaginación representada”, que a su vez es intrínsecamente violenta.

En el apartado que lleva el nombre de “Figuras inquietantes: la alusión y el desmonte de metáforas” nos detuvimos en el estudio de las estrategias retóricas como la “alusión” (Barthes) en donde la metáfora se vuelve sobre sí misma para recuperar el sentido literal que le sirve de base. Nos enfocamos en los cambios en las ediciones para poner de manifiesto el borramiento de las primeras estrategias en las que la autorreflexión era más evidente. Propusimos allí la idea de que la búsqueda inicial de sorpresa e incomodidad propia de lo fantástico se va reconfigurando hacia nuevas modalidades. Mediante el análisis de los cuentos “Hombre perro”, “Volamos” y “Bizcocho para polillas”, pudimos notar que eran posibles de encuadrarse en el método de “alusión” señalado por Barthes respecto de Kafka. Como se vio, se trata de un procedimiento mediante el cual lo que se percibe como extraño tiene su origen en el lenguaje figurado. La convivencia entre los diferentes órdenes se habilita a partir de procedimientos que desmontan metáforas propias del lenguaje figurado y recuperan su sentido “literal”. Los argumentos de los cuentos se construyen sobre dichas metáforas. Lo singular en Di Benedetto es que parte de la utilización de metáforas convencionales, es decir, del uso de un lenguaje cuyo significado está ampliamente cristalizado, y lo cuestiona, recuperando la polisemia perdida. Son textos en los que, como señala Todorov, “lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia” (1981: 66).

Tal vez uno de los mayores desafíos que se nos presentó en el análisis fue el examen de los cuentos de *Grot*, debido a que se trata de un volumen que parece, a primera vista y al menos a nivel temático, desvinculado de lo fantástico. En efecto, ninguno de los críticos

que estudiaron este volumen lo habían abordado desde su inscripción con ese subgénero. No obstante esta particularidad, la hipótesis sobre la cual se vertebró el tercer apartado - “*Grot: la oscuridad de los Cuentos claros*”- fue que el segundo libro de cuentos del autor no se aleja de lo fantástico, sino que cambia el punto de vista y redistribuye los procedimientos anteriores. En este volumen pudimos notar que se reordenan a nivel del relato rasgos propios de lo fantástico de su primer libro mediante la pervivencia de lo siniestro y/o de lo opresivo -que sigue estando en estrecho vínculo con la figura del padre-, pero a partir de un cambio de foco. Nuestro análisis apuntó a desentrañar cómo aquellos procedimientos detectados en los dos primeros capítulos persisten en esta nueva serie de cuentos y conviven con desplazamiento del narrador hacia el punto de vista de los personajes paternos. Lo fantástico se redefine principalmente en el nivel discursivo, pero también haciendo uso de la intertextualidad. En el nivel asociado a lo real -siempre en términos de la lógica de lo fantástico- se van filtrando diversos niveles de fantasía provenientes ya sea de la imaginación de los personajes o de la alusión a intertextos que dialogan con la tradición y/o se proponen, desde los mismos personajes, como herramientas para resolver los enigmas planteados por las mismas tramas. La literatura gira sobre sí misma, se busca en otras ficciones y hace foco, a su vez, en la violencia intrínseca al plano de lo psicológico que influye en los personajes. En tal sentido, corroboramos que lo fantástico sigue siendo el andamiaje sobre el cual se estructuran sus relatos, incluso aquéllos que parecían ubicarse en la vereda opuesta, como los relatos de *Grot*.

El estudio del cuarto apartado, “La metamorfosis del cuento: hibridación entre la literatura y el arte”, nos permitió considerar el diálogo que en determinados cuentos se observa con las artes plásticas. Intentamos demostrar que hay una apropiación que se hace evidente tanto a nivel temático como estructural. Se trata de un rasgo que aún no había sido

trabajado en la obra del autor y es el cruce entre literatura y artes plásticas sobre el que se articulan tres de sus cuentos: “Málaga paloma”, “Tríptico zoo botánico con rasgos de improbable erudición” y “Pintor o pintado”. Estos tres relatos se organizan desde un intercambio con las artes plásticas propuesto desde su misma estructura. Detectamos y estudiamos las formas en que el diálogo entre ambos lenguajes habilita nuevos procesos comunicativos en el marco de una práctica intermedial totalmente innovadora para la época. Nuestra hipótesis aquí fue que, al incorporar y adaptar a la letra estrategias propias de las artes visuales se propicia la proliferación intertextual, procedimiento que contribuye a la ambigüedad y a la vacilación lingüística antes mencionada, disponiendo que lo fantástico se asiente desde la propia materialidad. Esto se debe a que mediante la intermediación del lenguaje se habilita el camino hacia nuevas reflexiones filosóficas y estéticas y se establece una relación intermedial entre la literatura y el arte que libera al cuento de los límites espaciales y temporales. La superposición de los planos de ficción iniciada sobre la base de la intertextualidad y vinculada a lo fantástico, se acentúa aún más al incorporar estrategias intermediales.

Por último, en el apartado “Violencia y fantástico”, propusimos inscribir algunos relatos de Di Benedetto dentro de una serie de textos de literatura argentina en donde se utiliza la imagen de la invasión con connotaciones políticas. El capítulo se dedicó a aquellos cuentos del autor que pueden leerse en vínculo con los dispositivos de violencia e invasión y que, en tal sentido, conectan con una importante línea de la tradición literaria argentina situada en un momento histórico preciso. Se trata de relatos en los que se destaca la alusión a las obras de Camus y de Kafka. El corpus recorta dos cuentos de *Mundo animal*, “En rojo de culpa” y “Sospechas de perfección”; y “Hombre invadido” de *Absurdos*. Son cuentos que se encuadran dentro de la ética inhumana de Nietzsche en el

sentido de que la invasión abre el camino al reencuentro entre las especies humana y animal. Se da lugar a que, mediante tal reencuentro, aflore lo oculto, lo oprimido, lo brutal dejando al descubierto, por medio del develamiento de la animalidad constitutiva de lo humano, las falacias que sostienen la *dignitas* humana (Yelin).

Los distintos procedimientos que pudimos delinear a lo largo de nuestro análisis nos revelaron, en su funcionamiento conjunto, que lo fantástico se mantiene, con variaciones, en la narrativa de Di Benedetto. Es así que la diversidad, la heterogeneidad temática y formal observada en sus diferentes textos encuentra, sin embargo, un eje rector. Porque, más allá de las variaciones, también pudimos precisar las continuidades, estas últimas asociadas a lo fantástico: la vacilación y/o la ambigüedad buscada, tanto temática como discursivamente. Es así que cada una de las estrategias y/o procedimientos -la conjetura, el uso de pronombres indefinidos, la elipsis, repeticiones que impiden el avance lógico del discurso, las aliteraciones, la recurrencia a intertextos o el develamiento de la animalidad constitutiva de lo humano-, sostienen y fomentan, reiteradamente, un discurso que busca dudar sobre sí mismo, ser ambiguo y tendiente a la oscuridad semántica. Es decir que se presentan como persistencias discursivas, como recursos que contribuyen a configurar el carácter enigmático de los textos, y a que, en definitiva, la vacilación propia de lo fantástico se instale no sólo en el qué se dice sino fundamentalmente en el cómo se narra. Pero además, esta modalidad del *close reading* nos reveló la presencia fundamental que en su narrativa tienen otros autores, otros relatos, la literatura, el arte y la cultura en general. Estos “descubrimientos” a los que nos pudimos adentrar a medida que profundizábamos nuestro análisis, no hicieron más que confirmarnos, nuevamente, que la preocupación de Di Benedetto por el lenguaje, por buscar la palabra justa, el tono correcto, está estrechamente vinculada a concentrar, muchas veces en pocas líneas, las infinitas posibilidades de sentido

que su propia narrativa ofrece. En tal sentido Di Benedetto, de manera casi imperceptible, incorporó en sus textos aquel reconocido precepto de Borges que proclama, en el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, que nuestro patrimonio es el universo. Un universo, una literatura, una narrativa en la que resuenan, a su propio ritmo, los ecos de la biblioteca de un autor que, como los clásicos, sigue maravillándonos más allá del paso del tiempo.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

### 10.1. Fuentes primarias utilizadas

Di Benedetto, A. (1978). *Absurdos*. Barcelona: Pomaire.

\_\_\_\_\_. (1971). *Annabela (novela en forma de cuentos)*. Buenos Aires: Orion.

\_\_\_\_\_. (1981). *Caballo en el salitral*. Barcelona: Bruguera.

\_\_\_\_\_. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_. (1983). *Cuentos del exilio*. Buenos Aires: Bruguera.

\_\_\_\_\_. (1958). *Declinación y ángel*. Mendoza: Biblioteca Pública Gral. San Martín.

\_\_\_\_\_. (1961). *El cariño de los tontos*. Buenos Aires: Goyanarte.

\_\_\_\_\_. (1984). *El juicio de Dios*. Buenos Aires: Orion.

\_\_\_\_\_. (2005). *El pentágono*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_. (1964). *El silenciero*. Buenos Aires: Troquel.

\_\_\_\_\_. (2022). *Escritos del exilio. Textos desde Madrid: 1978-1983*. Reales L. y M.

Caponi [Comp.]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_. (2016). “Julio Cortázar: ‘Mendoza, puerta de mi casa’”. *Los Andes*, 11 de marzo de 1973 en Antonio Di Benedetto. *Escritos periodísticos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 414-417.

\_\_\_\_\_. (2010). *Los suicidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_. (1953). *Mundo animal*. Mendoza: D’Accurzio.

\_\_\_\_\_. (1985). *Sombras nada más...* Buenos Aires: Alianza.

\_\_\_\_\_. (2009). *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

## 10.2. Referencias bibliográficas

Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.

Agamben, G. (2007). “Estudio preliminar” en Emanuele Coccia, *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 7-19.

Alazraki, J. (1983). “Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia”. *Revista Iberoamericana*, 49 (123-124), 247-261.

\_\_\_\_\_. (1990) “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester*, (2), 21- 33.

Álvarez, B. (1996). “Zama: ¿posible refutación a la novela histórica?” en Mignón Domínguez [Coord.], *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 37-47.

Angelskår, S. (2005). *Policing Fantasy: Problems of Genre in Fantasy Literature* [Tesis de Maestría, University of Oslo]. Norwegian Open Research Archives. Oslo. <https://core.ac.uk/display/30820472>

Arancibia Durán, C. s/f. “Cuadro *La Venus del espejo* de Diego Velázquez”. *Cultura genial*. <https://www.culturagenial.com/es/la-venus-del-espejo-velazquez/>

Arce, R. (2014). “Antonio di Benedetto, precursor del *nouveau roman*”. *Impossibilia*, (7), 12-32.

\_\_\_\_\_. (2016). “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”. *Acta Literaria*, (52), 125-44.

\_\_\_\_\_. (2020). *La visitación. Ensayo sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: La Cebra.

\_\_\_\_\_. (2018). "Un deseo que permanece deseo. Antonio Di Benedetto y la potencia de la imaginación." *Cuadernos de Literatura*, 22, (43), 250-275.  
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.dpda>

Arias, A. (1964). "Orígenes y concordancias argentinas de la nueva novela francesa". *Davar*, (100), 67-71.

Arrom, J. J. (1963). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., & Führer, H. (Eds.). (2007). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (Vol. 1). Intermedia Studies Press.

Asmundo, G. (s.f.). "Antonello da Messina: los secretos de los colores de Flandes".  
<https://eljoedelarte.com/biografias/antonello-da-messina-precursor-de-la-pintura-al-oleo>

Attevery B. (1992). *Strategies of fantasy*. Indiana: Indiana University Press.

Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bajarlía, J. J. (1966). "Antonio Di Benedetto y el objetivismo". *Comentario*, (49), 65-67.

Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.

Balderston, D. (2012). "Liminares: Sobre el manuscrito de 'El hombre en el umbral'". *Hispanamérica*, 41 (22), 27-36.

Barrenechea, A. M. (1991). "El género fantástico entre los códigos y los contextos" en E. Morillas Ventura (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 75-81.

\_\_\_\_\_. (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*, 38 (80), 391-403.

- Barrenechea, A. M., G. M. Goloboff y E. Pezzoni. (1985). "Mesa redonda". *Tropiques*, 7, 95-105.
- Barthes, R. (1999). *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2003). "La literatura, hoy" y "La respuesta de Kafka". *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral, 213-227 y 187-193.
- \_\_\_\_\_. (1997). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Calden: Montevideo.
- Benedict, A. (1993). *Comunidades imaginadas Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berg, E. (2007). "Literatura infecta (sobre ¿Inocentes o culpables? de Antonio Argerich)". *Espéculo*, (37). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/argerich.html>
- Berri, J. U. (2016). "Antonio Di Benedetto. El autor de la espera". *La Nación*, 19 de octubre de 1986 en A. Di Benedetto: *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 583-591.
- Bessière, I. (1974). "El relato fantástico. La poética de lo incierto". Traducción de cátedra Literatura Argentina II, Buenos Aires: U. B. A. Original: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, en *Thèmes et textes*, Paris: Larousse.
- Biancotto, N. (2015). "Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo". *Orbis Tertius*, (21), 39-50.
- Bioy Casares, A.; J. L. Borges y S. Ocampo. (1967). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Blanco, M. (2015). "Ficciones de la conjetura. La nación como invención en Borges". *Cuadernos LÍRICO*, (12). <http://lirico.revues.org/191>. DOI: 10.4000/lirico.1916

Blanchot, M. (2003). "Literary Infinity: The Aleph" en *The book to come*. California: Stanford University Press, 93-96.

Blázquez, J. M. (s.f.). "Diodoro Sículo". *Real Academia de la Historia*.  
<https://dbe.rah.es/biografias/15358/diodoro-siculo>

Bocchino, A. (2014). "La persistencia de la variación. Sobre *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto". *CELEHIS- Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (28), 31-48.

Boldori, R. (1969). "Antonio Di Benedetto y las 'zonas de contacto' en la literatura". *Boletín de Literaturas hispánicas*, (8), 45-56.

Borello, R. (1991). *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Dovehouse.

Borges, J. L. (Enero 1944). "José Bianco. *Las ratas*, (Editorial Sur, Buenos Aires, 1943)". *Sur* (111), 76-78.

\_\_\_\_\_. (2011). *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana.

\_\_\_\_\_. (1949). "Prólogo" en Schwob M. *La cruzada de los niños*. La perdiz: Buenos Aires, 4-6.

Bosero, I. (2013). *El camino sosegado: la recepción crítica de la obra del escritor Antonio Di Benedetto entre 1973 y 2006* [Tesis de licenciatura. Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA.

Bracamonte, J. (2015). "Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Plá y Di Benedetto". *El hilo de la fábula*. (15), 91-102. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i15.5028>

Calvo Santos, M. (15 de marzo de 2016). "El matrimonio Arnolfini. El retrato de pareja más famoso de la historia del arte". *Historia/Arte*. <https://historia-arte.com/obras/el-matrimonio-arnolfini-de-van-eyck>.

- Camblong, A. (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Camus, A. (2021). *El extranjero*. Buenos Aires: Debolsillo.
- \_\_\_\_\_. (1958). *La caída*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2006). *La peste*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Campra, R. (2001). “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en Roas D. [Ed.], *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 153-191.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento: Sevilla.
- Cancela, A. (2020). “El cocobacilo de Herrlin” en *Tres relatos porteños*. [eBook]. Proyecto Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/62986/pg62986-images.html>.
- Cartwright, M. (8 de abril de 2016). “La Atlántida”. *World History Encyclopedia en español*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-754/la-atlantida/>.
- Castellino, M. E. (1995). “Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo Animal* de Antonio Di Benedetto”. *Revista Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, (3), 35-53.
- Cattarossi, N. (1991). *Antonio Di Benedetto. “Casi” memorias* (Vol. 1 y 2). Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Chejfec, S. (1985). “Lo inesperado de una novela”. *Punto de vista*, (24), 40- 41.
- Clüver, C. (2007). “Intermediality and Interart Studies” en Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., & Führer, H. (Eds.) *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. (Vol. 1). Intermedia Studies Press, 19-37.
- Coccia, E. (2007). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Coetzee, J. M. (2017). “Antonio Di Benedetto, *Zama*” en Reales L. (comp.). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 227-240.

Cohen, M. (2008). “El mediador”. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, (1), 137-146.

Coleridge, S. (2002). *Espíritus que habitan el arte*. Pontevedra: Ellago Ediciones.

Colman Serra, R. (2022). “Amigo enemigo de Antonio Di Benedetto: una relectura de El flautista de Hamelín”. *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* (15), 121- 132.

\_\_\_\_\_. 2021. “Literatura realista y literatura fantástica en el cuaderno Avon (MSS 678-09)”. *Variaciones Borges* (52), 261-278.

Colón Rodríguez, L. (2015). “El lenguaje cinematográfico en la literatura de Juan José Saer y Antonio Di Benedetto: los casos de ‘Declinación y Ángel’ y ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’”. *Confluente: Rivista di Studi Iberoamericani*, (1), 213-224.

s/a. *Comisión Provincial de la Memoria de Córdoba*. <https://apm.gov.ar/lp/9-la-sala-de-torturas>.

Correas, J. (2022). “Tres cartas de la caja negra y un cuento recuperado”. *Zama*, (14), 207-209.

Cortázar, J. (2007). (2011). “Axolotl”; “El río” y “La noche boca arriba”. *Final del juego*. Alfaguara: Buenos Aires, 207-216, 25-30 y 217-231.

\_\_\_\_\_. “Carta a una señorita en París” y “Lejana”. *Bestiario. Deshoras*. Buenos Aires: Alfaguara, 17-26 y 27-36.

\_\_\_\_\_. (2004). “Teoría del túnel” en *Obra crítica/I*. Buenos Aires: Alfaguara, 31-137.

Criach, S. (2018). “Animal/humano: proximidades y fronteras en Mundo animal y otros textos de Antonio Di Benedetto”. *Anclajes*, 22 (2), 35-56.

\_\_\_\_\_. (2015). “El hombre americano en *Zama*, de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig”. *Revista Intersticios de la política y la cultura*, (8), 25-44.

Dámaso Martínez, C. (2008). “La fascinación del cine y la levedad de su escritura”. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 1 (1), 181-185.

Darwin, C. (1859). *El origen de las especies*. [Pdf].  
[https://www.uls.edu.sv/libroslibres/cienciasnaturales/origen\\_especies.pdf](https://www.uls.edu.sv/libroslibres/cienciasnaturales/origen_especies.pdf).

De Monte, S. [Comp.]. (2016). *Tras la sombra de Antonio Di Benedetto*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.

Delgado Parra, M. C. (2001). “El concepto de lo político en Carl Schmidt”. *Cuadernos de materiales*, (14), Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, España. <http://www.filosofia.net/materiales/num/num14/n14d.htm>

Dellepiane, Á. (1968). “La novela argentina desde 1950 a 1965”. *Revista Iberoamericana*, 34, (66), 237-82.

De Miguel, M. E. (14 de junio de 1987). “Densidad creadora”. *La Nación*.

De Navascués, J. (2017). *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*. Madrid: Iberoamericana.

\_\_\_\_\_. (2000). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Didi- Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Duchi, C. (2008). *La presencia del mal en los cuentos fantásticos de Antonio Di Benedetto*. [Tesina Máster, Universiteit Gent]. Universidad de Gante-Ugent Academic Bibliography.

Ducrot, O. y Todorov, T. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Buenos Aires: Debolsillo

Espejo Cala, C. (1991). *Las víctimas de la espera. Antonio Di Benedetto: claves narrativas* [Tesis doctoral. Universidad de Sevilla]. Depósito de Investigación. Universidad de Sevilla.

Feld, C. (2008). “La acechanza de lo pequeño”. *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, (1), 147-151.

Fernández, V. (2018). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924724>

Fernández Moreno, C. (1986). “¿Qué es la América Latina?”. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Filer, M. (2021). “Antonio Di Benedetto (1922-1986)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1078610>

\_\_\_\_\_. (1982). *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México: Oasis.

Frank, J. (1945). “Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts”. *The Sewanee Review*, 53, (2), 221-240.

Frank, M. (2003). *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Nueva York: State University of New York Press.

Freud, S. (1966). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Círculo de lectores.

Futrelle, J. (2010). “The problem of cell 13”. *The thinking machine* [EPub]. Fallen leaves press and Ignacio Hills press, 33-61.

Gagliardi, L. (2020). “¿Literatura fantástica según quién? Teoría, formación lectora y docente”. *Catalejos*. (10), 16- 41.

Gasparini, S. (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires: Argus-a.

Gelós, N. (2011). *Antonio Di Benedetto periodista*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

Giles, H. (1889). The identity of contraries en *Chuang, Tzu. Mystic, Moralist and Social Reformer*. London: Bernard Quaritch, 12-32.  
<https://www.gutenberg.org/files/59709/59709-h/59709>

Giordano, A. (1989). “El efecto de irreal”. *Discusión. Suplemento de crítica literaria de la revista de letras*, (1), 27-36.

\_\_\_\_\_. (2008). “Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto”. *Zama*, (1), 153-162.

Glantz, M. (2006). “Borges: ficción e intertextualidad”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm90m> [última consulta: 24/04/2023].

Goicochea, A. [comp.]. (2021). *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Viedma: Etiqueta negra. Edición digital.

González García, F. (2018). “Estudios intermediales y temporalidad. Un acercamiento preliminar” en Gil González A. y Pardo P. [Eds.] *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Orbis Tertius, 185-205. [Pdf].

González Oliver, A. (2004). “El Romanticismo. La creación artística y el artista”. <https://hum.unne.edu.ar/academica/departamentos/filosofia/digitales/02.pdf>. [última consulta: 23/08/2023].

González Salvador, A. (1985). “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 207- 226.

Gregorich, L. (1968). “La narrativa: la generación del 55”. *Capítulo*. (53), 1249- 1250.

Halperín, J. (18 de febrero de 2006) [14 de julio de 1985]. “Antonio Di Benedetto”. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/63280-20831-2006-02-18.html>.

Herralde, G. [Editrama] (29 de agosto de 2020). *Antonio Di Benedetto A Fondo - Edición completa y restaurada. 17 de septiembre de 1978*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=C4iuDbt9RVg>

Jackson, R. (1981). *Fantasy: the literature of subversion*. New York: Methuen.

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor: Madrid

Jiménez Martínez, M. (2011). *Teoría y crítica de la novela existencialista*. [Tesis doctoral-Universidad Complutense de Madrid]. Docta complutense: Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/8c6a2600-4f02-49ce-982c-41c9f4d475a8>

Jitrik, N. (1959). *La nueva promoción*. Mendoza: Edición de Biblioteca San Martín.

Kayser, W. (2015). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado Libros.

Kierkegaard, S. (2004). *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.

Lafforgue, J. (2016). “La literatura es un largo sueño. El horror y la ficción en una charla con el escritor Antonio Di Benedetto. *Clarín*, 31 de mayo de 1984”, en *Di Benedetto A. Escritos periodísticos*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 540-546.

Lafforgue, J. y Rivera, J. (1976). "La literatura policial en la argentina". *Revista Crisis*, (33), 16- 25.

Legaz, M. E. (1991). "Tres metáforas de lo heroico (una lectura histórica de *Zama*)". *VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Universidad de Córdoba, Facultad de Humanidades.

Leonardi, E. (2019). "Fantástico y grotesco en los *Cuentos del exilio* de Antonio Di Benedetto". *Altre Modernità*, Università degli Studi di Milano, (10), 244- 253.

Lojo, M. R. (1994). *La "barbarie" en la narrativa argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor.

Lorenz, G. (1972). "Antonio Di Benedetto (Argentina)" en *Diálogo con Latinoamérica. Panorama de una literatura del futuro*. Pomaire: Barcelona, 109-140.

Ludueña Romandini, F. (2015). "El 'Eterno Retorno': disquisiciones sobre la historia de la metafísica y el problema del Outside" en Maccioni F. y Martínez Ramacciotti J. [Comp.], *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Teseo: Buenos Aires, 47-68.

Llambías, F. (2011). *La paradoja de lo inventado. La imposibilidad del juego en el límite en Zama de Antonio di Benedetto* [Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina] Repositorio Institucional UCA.

Made Baronetto, G. (2017). *Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico*. [Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio-UAM.

Martín, M. (2002). "Borges perplejo defensor del idealismo". *Variaciones Borges* (13), 7-21.

Mathews, R. (2002). *Fantasy. The liberation of imagination*. New York: Routledge.

Maturo, G. (1987). "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto". *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Celtia.

Mauro Castellarín, T. (1992). “La estética del cine en un relato de Antonio Di Benedetto”. *Ensayos*, (6), 9-20.

\_\_\_\_\_. (1992). *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense - Universidad Complutense de Madrid.

Mendlesohn, F. (2013). *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.

Monteleone, J. (2022). “El culpable anterior”. *Revista Zama*, (14), 253-257.

Muñoz, W. (1982). “La alegoría de la modernidad en ‘Carta a una señorita en París’”. *Revista INTI*, (15), 33-40.

Navascués, J. (2017). *Alpargatas contra libros*. Madrid: Iberoamericana.

Negrón, M. (2010). *Galería fantástica*. México: Siglo XXI.

Néspolo, J. (2017). “Antonio Di Benedetto. La distracción y la ignorancia”. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/antonio-di-benedetto-la-distraccion-y-la-ignorancia/>.

\_\_\_\_\_. (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_. (2005). “Lecturas impertinentes” en Di Benedetto A. *El pentágono*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 5-22.

\_\_\_\_\_. (2003). *Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. [Tesis doctoral. Universidad Nacional de Buenos Aires]. Repositorio Institucional. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Niemitz, D. (2003). “Kafka en la obra de Di Benedetto”. *Piedra y Canto*, Cuadernos del CELIM, (9-10), 91-107.

Noguerol, P. (2018). “¿Un nuevo extraño?: La configuración de un subgénero del horror, la fantasía y la ciencia ficción” en la *Antología New Weird* de Jeff y Ann Vandermeer. *Jornadas de Estudios Americanos*, (5), 129- 136.

Ogás Puga, G. (2016). “El enclave metateatral del Grotesco en el Teatro Argentino Moderno: Conflicto gnoseológico, ontológico y metateatralidad comparada”. *Telón de fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 11, (23). 52-65, doi:10.34096/tdf.n23.2486.

Olvera Vázquez, J. (2013). “Las formas de lo fantástico”. *Cuadernos de Fronteras de tinta*, (3), 1-27.

Paz, S. (2012). *Borges: Lector de Schopenhauer. Estudio del alcance y sentido de las principales alusiones al filósofo de Danzig en la obra del escritor argentino*. [Tesis de grado. Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio Digital. Universidad Nacional de Córdoba.

Piglia, R. (1993). “Echeverría y el lugar de la ficción” en *La argentina en pedazos* (pp. 3-4). Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Premat, J. (2009a). “Di Benedetto: silenciero” en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 99-134.

\_\_\_\_\_. (2009b). “Lo breve, lo extraño, lo ajeno” en *Antonio Di Benedetto. Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 5-32.

\_\_\_\_\_. (2017). “Así se nace. Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto” en Reales L. (Comp.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 11-27.

Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Rajewsky, I. (2020). “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (6), 432-461.

Rayment, A. (2014). *Fantasy, Politics, Posmodernity*. Amsterdam- New York: Rodopi.

Real Academia Española. “Anacoluto”. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 21 de agosto de 2023. <https://dle.rae.es/anacoluto>.

Real Alcalá, J. A. (2015). “La dualidad amigo-enemigo en el propio contexto de Carl Schmitt”. *Anuario de Filosofía del Derecho* (Vol. 33), Gobierno de España, 173-202.

Reales, L. (2021). “Antonio Di Benedetto: heterotopías y desplazamientos”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1064259>.

\_\_\_\_\_. (2016). “Rastros de una escritura” en Di Benedetto A. *Escritos periodísticos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 7-46.

Repetto, E. (1994). *Relato y sociedad: realidad y fantasmas en el relato borgeano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Ricci, G. (1974). *Los circuitos interiores. Zama en la obra de A. Di Benedetto*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Roa Bastos, A. (1969). “*Los suicidas*. Reportaje a la tentación de la muerte”. *Los libros*, (3), 3-4.

Roas, D. [comp.] (2001). *Teorías de lo fantástico. Alazraki Jaime, J. Bellemin Noël, I. Bessiere, R. Bozzetto, R. Campra, T. Fernández, R. Jackson, M. J. Nandorfy, S. Reisz, T. Todorov*. Madrid: Arco.

Rodríguez Monegal, E. (1956). *El juicio de los parricidas: la nueva generación argentina y sus maestros*. Buenos Aires: Deucalión.

Rovatti, P. (1990). *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Barcelona: Gedisa.

Saer, J. J. (1999). “El silenciero” en *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 63-70.

Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.

Sales de Nasser, D. (1999). "El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, (5), 121-136.

Sarrabayrouse, E. (2015). "El derecho penal del primer peronismo y los fusilamientos de junio de 1956". *Revista de Historia del Derecho*, (50), 131-226.

Seifert, M. (2012). "Por irnos y no. Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto". *Rassegna iberistica*. (95), 3- 16.

Serra, I. (2012). "Representaciones de lo americano en *Zama* de Antonio Di Benedetto". *Estudios Románicos*, (21), 143- 152.

Schmitt, C. (2009). *El concepto de lo político*. Versión de Agapito, R. Madrid: Alianza.

Scholz, B. (2007). "A whale that can't be cotched? On conceptualizing Ekphrasis" en Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., & Führer, H. (Eds.). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. (Intermedia Studies Press; Vol. 1). Intermedia Studies Press, 283-320.

Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal.

Schwartzman, J. (1996). "Las razones de *Zama*". *Microcrítica*. Buenos Aires: Biblos, 61- 69.

Schwob, M. (1971). *La cruzada de los niños*. Madrid: Tusquets.

Shklovski, V. (1980). "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*. México: Siglo XXI, 55-70.

s/a. (5 de octubre de 1958). “Sobre literatura fantástica habló A. Di Benedetto”. En *La Prensa*, 18.

Soler Serrano, J. (2016). “Antonio Di Benedetto. *Tele radio*, 17 de septiembre de 1978” en A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 511-530.

Sontag, S. (2012). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Debolsillo.

Sosnowski, S. (1991). “Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas” en Morillas Ventura, E. (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanomerica*. Madrid: Siruela, 83-91.

Soto, L. (1958). “La literatura experimental de Antonio Di Benedetto en Di Benedetto” en A. Di Benedetto, *Declinación y Ángel. Cuentos*. Mendoza: Biblioteca pública San Martín, 9-11.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia: México.

Ulla, N. (1972). “Zama: la poética de la destrucción”. *Nueva novela latinoamericana* (Vol. 2). Buenos Aires: Paidós, 248-271.

Urralburu, M. (2020). “Antonio Di Benedetto en las orillas. Presentismo existencialista en *Zama* (1956)”. *Rev. Let., São Paulo*, (1), 107-121.

Varela, F. (2007). “Cuerpos invadidos: Cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”. *Revista de Literaturas Modernas*. (37/38), 209-28.

\_\_\_\_\_. (2005). “Reflexiones sobre el proceso creador de Antonio Di Benedetto”. *Revista de Literaturas Modernas*. (35), 179-195.

\_\_\_\_\_. (2011). “Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (40), 279-296.

\_\_\_\_\_. (2017). "Tradiciones diversas en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto" en Reales L. (Comp.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 127-139.

Vax, L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Eudeba: Buenos Aires.

Viñas, D. (1996). *Literatura argentina y política*. Sudamericana: Buenos Aires.

Yelin, J. (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.

\_\_\_\_\_. (2010). "Kafka en Argentina". *Hispanic Review*, 78, (2), University of Pennsylvania, Department of Romance Languages.

Yurkevich, S. (1994). "Un encuentro del hombre con su reino" en Cortázar, J. *Obra crítica/I*. Buenos Aires: Alfagura, 15-30.

Zangradi, M. (2003). "Elementos de la vanguardia surrealista en la obra de Antonio Di Benedetto". *Revista Confluencia*, (3), 159-167.

Zaragoza, C. (1974). "Antonio Di Benedetto. Reportaje por Celia Zaragoza, textos inéditos, documentos". *Revista Crisis*, 2, (20), 40-47.

Zelarayán, R. (2016). "El escritor Antonio Di Benedetto. Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra" en A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 500-510.

Zubieta, A. M. (1987). "Prólogo" en Di Benedetto A., *Los suicidas*. Buenos Aires: CEAL, I-IX.

Zusman, P. (2006). "Paisajes en movimiento. El viaje de Sarmiento a los Estados Unidos (1847)". *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 10, (219). Universidad de Barcelona.